

FILOSOFICKÁ FAKULTA UNIVERSITY KARLOVY V PRAZE
KATEDRA FILMOVÝCH STUDIÍ

Kamila Dolotina

KIRA MURATOVOVÁ – NARUŠITELKA (POST)SOVĚTSKÉHO VĚDOMÍ

Kira Muratova – The Pertuber of The (Post)soviet Conciousness

Diplomová práce

studijní obor: rusistika – filmová věda

Vedoucí práce: Doc. Galina Kopaněva

Konsultant: Zara Abdullaeva, PhD.

září 2008

Prohlašuji, že jsem předkládanou diplomovou práci vypracovala samostatně a použila pouze citovaných pramenů a odborné literatury.

V Praze dne 28. srpna 2008.

.....
Kačela Dobtár

Poděkování

Chtěla bych na tomto místě poděkovat paní Doc. Galině Kopaněvě za nesmírnou trpělivost, nesmlouvavost, nevšední pohostinnost a mnohé cenné podněty; p. Zaře Abdullaevové za osobní vlídnost a poodhalení neznámých zákoutí přemýšlení o filmu; svému muži za neskonalou pomoc a podporu, které mi umožnily práci ukončit a mnohým jiným, kteří bděli nad mým tvůrčím vývojem.

OBSAH

Úvod.....	5
1. Kira Muratovová v obraze svých děl.....	7
1.1 Sovětské období.....	7
1.2 Období změn a postsovětská doba.....	12
1.3 Zakazovaná, známá, neznámá.....	21
2. Pole působnosti.....	22
2.1 Kira Muratovová v kontextu současné ruské kinematografie.....	23
2.2 Metoda a materiál.....	24
2.3 Syndrom zlomu.....	27
3. Universum podezřelých bytostí.....	30
3.1 Druhořadí a neopakovatelní.....	31
3.2 Vášně a posedlosti.....	32
3.3 Zralost a infantilismus.....	34
3.4 Procítěná niternost a karnevalový exhibicionismus.....	36
4. V zajetí jazyka.....	39
4.1 Nesdělitelnost.....	40
4.2 Překlad jako esence propasti.....	44
4.3 Nesrovnalosti zobrazení.....	47
5. (Re)konstrukce skutečnosti.....	51
5.1 Ambivalentnost prostředí.....	52
5.2 Reprezentace „neskutečnosti“.....	53
5.3 Mnohost realit.....	55
5.4 Hry dospělých.....	58
Závěr.....	60
Abstract.....	63
Bibliografie.....	64
Internetové odkazy.....	69
Online databáze.....	69
Elektronické nosiče.....	69
Příloha 1: Ilustrace.....	70
Příloha 2: Filmografie.....	73

Úvod

Zabývat se dílem Kiry Muratovové, největší ruské režisérky 2. poloviny 20. století, je z několika důvodů velmi nevděčný úkol. Její mimořádně komplikovaná výpověď se vzpírá přísnému metodologickému uchopení a snaha o nalezení strukturovaného přístupu k jejímu tvůrčímu odkazu přivádí častěji k nervovému zhroucení či nedůvtipnému zevšeobecňování, než ke skutečně přesvědčivým a zajímavým interpretacím. Autorka je navíc v českém prostředí takřka neznámou postavou, z čehož vyplývá, že potenciální zájem o bližší seznámení s její tvorbou, který by tato práce ráda povzbudila, je téměř mizivý. Pro mne je však předsevzatý úkol, totiž postihnout osobitost režisérčiných filmů v estetické a narativní rovině a pokusit se nastínit hlubinný význam režisérčina universa, nezbytným krokem k tomu, abych si mohla zodpovědět otázku, co mne na její tvorbě tolik znepokojuje. V pěti krocích se pokusím přiblížit porozumění tomuto nezpochybnitelnému fenoménu a odhalit, co mne nutí se k němu - přes zjevná duševní muka, která při projekci zažívám - stále znovu vracet.

Předkládaná práce nemá monografický charakter, nezbytným údajům pro snazší pochopení kontextu autorčiny tvorby je věnována první kapitola, která má za cíl nastínit chronologii vzniku jednotlivých titulů a zmínit nepochybnější kulturně-historické okolnosti, které se v dílech tím kterým způsobem odrazily.

Analýza, která je vlastním záměrem práce, postupuje od předběžného charakterizování témat a motivů s poukazem na nejzákladnější postupy, jimiž jsou ony opracovávány (druhá kapitola), ke stupňovitému rozboru jednotlivých „pater“ autorčina uměleckého světa. Prvním zkoumaným elementem jsou postavy režisérčiných filmů. Duševní život protagonistů, jejich svérázný postoj k sobě samým i k okolí a jejich zasazení do prostředí je předmětem bádání třetí kapitoly.

Čtvrtý oddíl je věnován výzkumu v oblasti jazyka. Kira Muratovová od svých prvních děl diskredituje sdělovací povahu řeči a dekonstrukcí její tradiční podoby dosahuje inovativního pojetí komunikace, která zakládá zcela nový jazyk. Vytvoření mluvy, která absorbovala specifika filmového média a ve svém projevu je ctí a reflektuje, je bezpochyby režisérčiným revolučním přínosem.

Poslední, pátá, část je konečně rozbořem nejabstraktnější roviny autorčiných filmů. Zabývá se jejich vztahem k realitě, jejich spojitostí s naším chápáním skutečného a

fikčního světa. Narušováním navykých skladebních a narativních postupů, Muratovová aktivuje veškerý intelektuální potenciál diváka a připravuje ho na netriviální přehodnocení pojmů pravdy, skutečnosti a fikce v oblasti umění.

Jakkoli se po prvním přiblížení režisérčiných děl může zdát, že jde o oblast tvorby absolutně odtrženou od reality, považuji dnes Kiru Muratovovu za nejaktuálnější autorku nejen ruskojazyčné kinematografie. V čem tkví její zásadní naléhavost a proč dnes, přes veškerou svou aktuálnost, nikoho kromě odborné veřejnosti nepřitahuje, jsou otázky, na které se budu snažit odpovědět v průběhu jednotlivých kapitol.

Nehledě na vývoj, kterým režisérka stále prochází a různorodost námětů, které si ke svému zpracování vybírá, jsou její díla identifikovatelná od prvních záběrů. Autorčin „usvědčující“ rukopis, jehož jednotlivé projevy budou analyzovány během celé práce, nehledím podrobovat generalizujícím interpretacím, neboť takový postup jde přímo proti režisérčiným intencím. Proměnlivý charakter složek homogenního tvůrčího projevu, intenzita a hloubka autorské výpovědi zůstanou zachovány jen při respektování křehké umělecké svobody. Mou nejvlastnější snahou tak bude zejména formální uchopení kategorií - jejich vyčlenění a postižení jejich významu v kontextu režisérčiny tvorby, které Muratovovou odlišují od jejích domácích i zahraničních kolegů.

Osobnost Kiry Muratovové je silně nedoceněna nejen v ruskojazyčné provenienci, ale i za jejími hranicemi. Až v posledních čtyřech letech (první filmy autorka natočila v 60. letech) se začaly objevovat první obsáhlé publikace věnované režisérčině tvorbě¹. Z tohoto důvodu se většina mých výkladů opírá výhradně o mé úvahy oproštěné od vysoce vědeckého diskurzu. Vědomě jsem nepodlehla lákavé nabídce podrobit režisérčin umělecký svět teoretickým výkladům filosoficko-kulturologického ladění jednak z důvodu své nedostatečné erudice, jednak i proto, že tato oblast je okupována výsostným teoretikem Michailem Jampolským a nakonec také proto, že jsem cítila, že mne jejich podmanivý charakter manipuloval směrem, který se vzdaloval od mých vlastních dohadů.

¹ První knihou komplexně postihující autorčinu tvorbu je nevyhraněná monografie americké profesorky Jane Taubman, *Kira Muratova*. I B Tauris & Co Ltd (United Kingdom): 2004; druhou je analytická práce Zary Abdullajeové, *Kira Muratova: Iskusstvo kino*. Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie: 2008, zaměřující se na vyčlenění základních leitmotivů a strukturních postupů režisérčina díla. Na přelomu let 2007/2008 publikoval v časopise *Kinematografičeskije zapiski* (c. 81, 82) několik kapitol ze své chystané knihy o Kire Muratovové i rusko-americký filolog, filmový teoretik, profesor komparatistiky, rusistiky a slavistiky Michail Jampolskij, termín vydání knihy není zatím ohlášeno.

Navzdory tomu, že naprostá většina děl Kiry Muratovové v naší distribuci uvedena nebyla, označuji je českým názvem (originál používám při první zmínce o titulu a uvádím jej i v příložené filmografii), neboť doufám, že tento postup přispěje k pohodlné orientaci čtenáře. Pro snadnější přehled a možnost osvěžení zápletky přikládám do téže přílohy stručnou anotaci všech režisérčiných titulů, vyjma krátkometrážní, jež jsou opatřeny nezbytnými filmografickými údaji a ilustrativní fotografií.

1. Kira Muratovová v obraze svých děl

Vzhledem k malému povědomí o dílech Kiry Muratovové v českém prostředí, jsem se rozhodla před analýzou poetické osobitosti jejího uměleckého světa věnovat několik stran vyjasněním kontextu, v němž její díla vznikala, ve kterém se utvářel její osud a jaké stránky její duše zasáhl.

1.1 Sovětské období

Tvar a podobu filmů Kiry Georgijevny Muratovové (nar. 1934) značně ovlivnily dvě události ze samého počátku její umělecké kariéry. Tou první je vlastní studium na Ruské státní vysoké filmové škole (VGIK) pod vedením S. Gerasimova, který později režisérku mnohokrát zachraňoval před nevlídnými zásahy filmové nomenklatury². Muratovová v žádném z rozhovorů o letech studií neopomíná zmiňovat zásluhy svého školitele, který ji naučil vycítit jedinečnost lidské bytosti, naslouchat jejím specifickým projevům, odhalit v ní originální a autentický potenciál a ten v neporušenosti sdělit divákovi, což - jak se později pokusím ukázat - zůstalo hlavní autorčinou devízou.

Druhou okolností byla umístěnka³ do filmových ateliérů v Oděse, kde se svým prvním manželem Alexandrem Muratovem debutovala v roce 1962 filmem *U příkrého srázu* (*U krutogo jara*). Společně pak natočili ještě i celovečerní film *Naše poctivá úroda* (*Naš čestnyj chleb*, 1964), po kterém skončila několikaletá spolupráce spolu s manželstvím. Oba filmy těžily z prostého života zemědělců a jejich estetické pojetí nijak

² Jeho přímluvy umožnily kromě jiného i projekci *Dlouhých loučení* v Moskvě.

³ Na území Sovětského svazu fungoval „nevolnický“ princip, kdy absolventi vysokých škol měli za povinnost odsloužit si bezplatné studium třemi lety práce na místě, které jim bylo určeno.

nevybočovalo ze socialisticko-realistického rámce. Po několika marných pokusech o přesun do center filmového dění i tvorby (Moskva, Leningrad, Kyjev) se Muratovová smířila s vynucenou izolací a dodnes žije a natáčí ve městě, ve kterém jí nejvíc vyhovuje jen přítomnost moře a jeho místní apokalyptická atmosféra⁴.

Územní vzdálenost Oděsy od Moskvy se promítla do režisérčina sebevymezení programově marginální autorky. Proklamované „solitérství“ se odráží v autorčině uměleckém světě originální, lehce dráždivou estetikou⁵, sofistikovaně komplikovanou skladbou⁶ a nekonvenčním druhem „fragmentární“ a nepředvídatelné dramaturgie. Muratovová mnohé ze svých filmů komponuje z krátkých (často teatrálních) výstupů protagonistů. Tento způsob uspořádání příběhu odpovídá všeobecnému pocitu rozpadu a ztráty vnitřní integrity, a právě proto je schopen adekvátně vyjádřit ducha doby.

Vlastní filmografie režisérky začíná celovečerním filmem *Krátká setkání* (*Korotkie vstreči*, 1967), k němuž Muratovovou inspiroval první dojem z přízračné přímořské metropole. „Když jsem přijela do Oděsy, viděla jsem město, v němž se žilo bez vody. Lidé se vodou neustále předzásobují, stojí ve sklenicích, ve škopcích, [neboť - KD] ji pořád odpojují... Tak mě napadlo natočit film o ženě, která spravuje veškerou vodu ve městě, přičemž vody se katastrofálně nedostává.“⁷ Na základě této myšlenky a námětu L. Žuchovického (linie milostného trojúhelníku) vznikl příběh osaměle žijící třicátnice Valentiny Ivanovny (Kira Muratovová), vedoucí stavebního odboru okresního výboru, která tráví svůj život v marném boji o naplnění důstojných životních podmínek v novostavbách a v permanentním čekání na svého milého, geologa Maxima (v podání tehdy skoro neznámého V. Vysockého). Nad'a (debut N. Ruslanovové), která se do Maxima zamilovala na jedné z jeho výprav do terénu, se ho rozhodne vyhledat ve městě. Zjistí však, že na dané adrese bydlí Valentina Ivanovna, u které se do Maximova příjezdu nechá zaměstnat jako hospodyně. Nad'a pátravě sleduje, co spojuje důslednou

⁴ Na otázku Dmitrije Bykova proč stále ještě bydlí v Oděse, Muratovová odpověděla: „Kromě toho, že tu mohu točit, [...], je zajímavé žít ve městě, které se pomalu sesouvá do moře, říká se, že tak za padesát let už tu nebude. Stejně jako Benátky.“, Kira Muratova, „Nauchila Vysockogo chripeť“. Rozhovor s Dmitrijem Bykovem, *Profil* 31, 1997, c. 9, s. 16.

⁵ Přesycenost obrazu, zvláštní důraz na kostýmy, výtvarné ladění kompozic, v poslední době stále častěji záliba v geometricky výrazných tvarech.

⁶ Nelineární vyprávění, opakování záběrů identické scény z různých úhlů, vzájemné zrcadlení jednotlivých scén, nekonečný počet „nadbytečných“ detailů a postav s jejich minipříběhy.

⁷ D. Bykov, c. d. (pozn. 4), s. 16n.

úředníci s cikánsky toulavým geologem, v předvečer jeho návratu pochopí svou nadbytečnost a odchází.

Filmem skrz naskz prostupuje neklid, pohyb každé z postav je schvácen nervozitou, všichni o cosi horečnatě usilují. Naďa opouští rodnou ves v naději na naplnění lásky a života ve městě, Maxim utíká z města omezujícího jeho svobodu do přírody, Valentina Ivanovna se podvědomě vymyká z područí svého kázeňsky podřízeného života a upíná se k nespoutanému geologovi, lidé umoření poměry ve sdílených bytech⁸ se stůj co stůj chtějí přestěhovat do nezkolaudovaných novostaveb, v nichž zatím neteče voda. Nelineární vyprávění se co chvíli noří do vzpomínek jedné či druhé ze zamilovaných žen a minulé prožitky dominují nad realitou jejich soužití.

Nervní atmosféra snímku pochopitelně dráždila a zneklidňovala byrokraty z nejvyššího zodpovědného orgánu Goskino⁹, a proto se nakonec rozhodli film v počtu 725 kopií zabavit a uschovat na „lepší časy“. Ty nastaly až v roce 1987, kdy bylo možné film zhlédnout v běžné distribuci. Po *Krátkých setkáních* se Muratovová bezúspěšně pokoušela prosadit scénář *Bedlivě vnímejte sny* (*Vnimatěl'no smotritě sny*) o umělkyni, které se zdá, že ji v její tvůrčí seberealizaci poněkud omezuje rodina. Avšak poté, co si vytvoří ideální podmínky k práci, uvědomí si vlastní uměleckou nemohoucnost. Scénář V. Zujeva (podílí se i na posledním díle Muratovové s pracovním názvem *Melodie pro flašinet* (*Melodija dlja šarmanki*)) se však vymykal ideologickým nárokům doby, a tak byla jeho realizace znemožněna.

V roce 1971 režisérka dokončila snímek *Dlouhá loučení* (*Dolgie provody*), ten zpočátku dva roky procházel schvalovacím řízením a poté, když už bylo vyrobeno přes 500 kopií, byl spolehlivě uložen do trezoru. Po zničení kopií se v oběhu zachovalo několik exemplářů, jeden se využíval pro výuku na VGIK, jeden vlastnila autorka a poslední, nemá verze s titulky pro hluchoněmé (ta patřila představitelce hlavní role Z. Šarkové) putovala po soukromých projekcích, kde její nezvyklou podobu někteří

⁸ „Komunální byt“ neboli komunálka je jednou z nejpriznačnějších vynálezavostí sovětského režimu. Jde o typ bytu, kde v každém z pokojů žije jedna rodina, a sociální zařízení, tj. kuchyň a koupelna, jsou pro všechny obyvatele společné. Komunálka je charakteristickým toposem ruského umění a nevraživost, agresivita a stísněnost jsou jejími nejčastějšími charakteristikami.

⁹ Goskino bylo v sovětských dobách nezávislou institucí, která zajišťovala dohled nad oblastí kinematografie, včetně výroby a cenzury filmů. Dnes je úřad přejmenován na Feděral'noe agenstvo po kul'ture i kinematografii.

cinofilové přijali jako příklad autorské vynalézavosti¹⁰. Melodramatický příběh neurotické překladatelky (Z. Šarková) a jejího dospívajícího syna (O. Vladimírskij), který by rád od matčiny dotěrné lásky a svých milostných neúspěchů utekl do svobodného světa romantických výprav otce archeologa, který rodinu kdysi opustil, nejen že nenadchl „zodpovědné orgány“, ale dokonce se stal předmětem zvláštního jednání Ústředního výboru komunistické strany Ukrajiny. Následně byl odvolán ředitel oděských ateliérů a vystřídán byl i předseda ukrajinského Goskino¹¹. Muratovová byla obviněna z přejímání buržoazního stylu a antihumanistických nálad¹², z pošpinění tváře sovětské reality, ze zklamání důvěry sovětských spoluobčanů, kteří ji svěřili nemalé prostředky k natočení díla, v němž našli jediný odkaz na sovětské realie – pěticipou hvězdu na hrobu hrdinčina otce¹³... (k němuž mimochodem dcera v hřbitovním labyrintu nemůže najít cestu). Muratovové byl nakonec anulován i vysokoškolský diplom a několik let pracovala jako knihovnice.

Dlouhá loučení se skutečně odlišovala od preferované produkce. Rozjitřenost přerostlá v nervní těkání hlavní postavy, křečovitě se bránící nevyhnutelné rozluce se synem, byla excelentním dílem předjímajícím nervozitu doby, jež později schválila celou zemi. Porucha komunikace mezi postavami, které i přes vzájemnou lásku ničí nepřekonatelné nepochopení; přirozená, pochopitelná a trýznivá odlišnost světů způsobená dvěma neprotínajícími se způsoby sdělení emocí - dráždivou afektovaností matky a zasmušilou mlčenlivostí syna; k tomu iritující opakování replik a jednotlivých scén provokovaly omezenou představivost konformních byrokratů. Ti upřednostňovali vyhraněný charakter přímočaré sovětské morálky a podobně jednoznačně průzračné filmové postupy, a tak Muratovovu za „manýrismus“ *Dlouhých loučení* obvinili v „sociální netečnosti“ a „ideové infantilnosti“¹⁴.

S takto formulovaným posudkem bylo pochopitelně obtížné prosadit jakýkoli další záměr. A ačkoli se režisérka na podnět Goskino Ukrajiny odvrátila od současnosti

¹⁰ Jedním z „nachytaných“ byl i Georgij Tovstonogov, renomovaný leningradský divadelní režisér 60. – 80. let

¹¹ Srov. Elektronická filmové encyklopedie www.km.ru dostupná na WWW: <http://mega.km.ru/cinema_2001/Encyclop.asp?Topic=topic_segida_f2070> [online] [cit. 13. 8. 2008].

¹² Srov. *Novejšaja istorija otčestvennogo kino 1986-2000. Kino i kontěkst.* (IV.díl). Arkus, L. - Andreeva, E. - Plachov, A. (eds.) Sankt-Petěrburg, Seans; 2004, s. 109.

¹³ Srov. *Reakce na film Dlouhá loučení.* Elektronická databáze [horosheekino.ru](http://www.horosheekino.ru). Dostupná na WWW: http://www.horosheekino.ru/dolgje_provody.htm [online] [cit. 13. 8. 2008].

¹⁴ Grinevski, V. *Ekskursia po zazerkalju.* Elektronická databáze [nashfilm.ru](http://www.nashfilm.ru). Dostupná na WWW: <<http://www.nashfilm.ru/kinoprofession/469.html>> [online] [cit. 13. 8. 2008].

ke klasice a navrhla adaptaci Lermontovovy novely *Kněžna Mary*, k níž si sama napsala scénář, projekt byl zamítnut ve fázi castingu.

Po vynucené dlouhé odmlce se Muratovové podařilo na Lenfilmu natočit film *Poznávajíc širý svět* (*Poznavaja bělyj svět*, 1978), vedený ve výrobním plánu v položce „dělnická tematika“. Ve svém prvním barevném díle se Muratovová opájí syrovou tváří socialistické stavby a do tohoto bahnitého, neútulného, ale zvláštním způsobem podmanivého světa situuje milostný příběh dívky (N. Ruslanovová) a jejích dvou nápadníků Nikolaje (A. Žarkov) a Michaila (S. Popov). Muratovová, vždy mistrně postihující esenci pocitu či vášně, se pro tentokrát rozhodla přenést na plátno „něžnou, nezištnou a hlavně harmonickou lásku“¹⁵ Zhuštěné emoce, odměřované úryvky frází a letnými pohledy zvýrazňovaly svou výlučnost pomocí osobitého rámování, přerývaným propojováním témat a mnohovrstvnatostí, v každém okamžiku poukazující na svébytnost toho kterého protagonisty. I tento počín však znepokojil uměleckou radu studia, která režisérce vytkla psychologicky nezdůvodněnou nervnost postav a přílišnou excitovanost jejich citů a vztahů.

Tímto snímkem začíná a současně končí pokus o obraz harmonického světa v díle Muratovové. Intimní rozměr „provinčních melodramat“¹⁶ a ostýchavě se rodící lásku na komsomolské stavbě střídají tragické příběhy neporozumění, zrady a smrti ve filmech *Mezi šedými kameny* (*Sredi serych kamnej*, 1983) a *Změně osudu* (*Přeměna učasti*, 1987). I jejich postavy tak jako dříve touží po lásce, ale nyní se ocitají v prostoru, který ji a priori vylučuje. Motiv egoismu, patrný už v prvních dílech Muratovové, se nyní stává ústředním hybným mechanismem vymezujícím jejich pohnutky.

Na počátku 80. let, v rozpuku stagnace (název etapy věrně vystihuje společensko-ideově-ekonomickou situaci SSSR) se Muratovová pouští do adaptace povídky A. Korolenka *Děti podzemí* (*Děti podzemelja*). Ve filmu *Mezi šedými kameny* vytváří kaleidoskop osobních a společenských hodnot v příběhu tematizujícím osudové propojení života, lásky a smrti. Ovdovělý soudce (S. Govoruchin) není s to se smířit se smrtí své vroucně milované ženy a propadá se do stavu neutuchajícího smutku, v němž není schopen vnímat okolní život ani existenci svých malých dětí. Jeho syn Vasja (I. Šarapov) se seznamuje s dětmi propuštěného zámeckého úředníka, které žijí v

¹⁵ Cit. z dopisu K. Muratovové F. Jermašovi (předsedovi Goskino SSSR). In: M. Trofiměnkov, *Poznavaja bělyj svět*. *Seans*, 1993, c. 8, s. 65.

¹⁶ Tak své první dva snímky označila sama režisérka.

podzemních chodbách sousedících s hřbitovem, a jejichž naplněný život ostře kontrastuje s mrtvolým ovzduším otcova domu. Oba světy propojuje jen láska a smrt; přítomny v obou rovnou měrou, nastolují absolutní kritéria smyslu života.

Posudková komise scénaristického oddělení Goskino Ukrajiny po prvním sestřihu vrátila Muratovové film s požadavkem na vyřazení scén, které neslouží k vystužení dramaturgie, ale jen posilují dojem přesycenosti materiálu patologickými typy a snahu režisérky předvádět neadekvátní chování psychicky narušených lidí¹⁷. Seznam požadovaných změn zahrnoval i řadu kolizních situací, proto se režisérka nátlaku nepodřídila a film byl nakonec sestřihán bez jejího svolení. Výsledný produkt ztratil jakékoli konstrukční proporce a Muratovová, ve snaze zachránit jeho osud, napsala dopis řediteli Oděských ateliérů s prosbou neničit natočený materiál a umožnit ji dokončení filmu i bez nároku na honorář¹⁸. Dopis byl ignorován, a tak se Muratovová pod „zmrzačený“ snímek odmítla podepsat a zvolila pseudonym Ivan Sidorov, který ironicky odkazuje k tradičnímu jménu staroruských nevolníků.

Rekapitulace prvních bezmála dvaceti let kariéry je žalostná, ze čtyř natočených filmů se první dva ocitly v trezoru, třetí se téměř neuváděl a čtvrtý byl nenávratně zničen cenzurními zásahy. „Přestavbová“ jednodílná filmová encyklopedie vydaná v roce 1987 zmiňuje jen dva autorčiny tituly¹⁹, ostatní jako by vůbec neexistovaly. Filmy *Poznávajíc širý svět* a *Mezi šedými kameny* odborná periodika zcela „přehlédla“ a dvě předchozí díla si vysloužila jen nactiutřačné pokrytecké odezvy.

1.2 Období změn a postsovětská doba

Filmový život autorky se dramaticky změnil po V. Filmařském sjezdu v roce 1986, na kterém byla zvolena komise pro řešení sporných uměleckých výnosů zabývající se především osudem trezorových filmů. *Dlouhá loučení* byla jedním z pěti titulů, které se dočkaly okamžité amnestie. Zanedlouho přišel dopis z nejvyšší filmové

¹⁷ Srov. Deržavnij komitēt ukrainskoi RSR po kinematografii scenarna redakcijna kolegija № 3/1-13-06 13.12.1982. Zaključenie po černovomu montažu fil'ma „Děti podzemělja“. Avtor scenaria i režisser K.Muratova. Elektronická databáze nashfilm.ru. Dostupná na WWW: <http://www.horosheekino.ru/SREDI_KAMNEY.htm> [online] [cit.13.8.2008].

¹⁸ Plné znění dopisu Zara Abdullaeva, *Kira Muratova: Iskustvo kino*. Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie: 2008, s. 16.

¹⁹ Jmenovitě *Krátká setkání* a *Poznávajíc širý svět* – to je od publikace, od které se očekávalo zejména napravení pokřiveného obrazu sovětské kinematografie, přeci jen málo.

instance Goskino, v němž byla přislíbena plná podpora libovolnému z jejích námětů²⁰. Muratovová jasně cítila, že se stává „exemplárním příkladem“ domácí kinematografie²¹. Měla posloužit jako vzor pro jiné autory, kteří tak měli začít vnímat svou marasmatickou situaci s optimismem. Roli oficiální oběti sovětského režimu však režisérka striktně odmítla, což jasně naznačila dalším svým snímkem se záměrně navnazujícím názvem *Změna osudu* (1987).

První vskutku nezávislý film tolik zkoušené režisérky byl očekáván s napětím. Místo předpokládaného podobenství či dramatu Muratovová natočila příběh s téměř groteskním zauzlením o podnikateli (V. Karasjev), jeho manželce (N. Lebleová) a jejím milenci (Ju. Šmanov). Marie zabije milence a vydává vraždu za obranu, jenže ten měl i další milenkou, která vlastní dopis své sokyně, z něhož vyplývá, že vražda byla záměrná, a hodlá tento dopis předložit soudu. Manžel vražedkyně doličný předmět odkoupí za cenu ztráty veškerého svého jmění, ženu osvobodí a muž se oběsí.

Film je deklarací stávajícího neklidu, prohlubující se disharmonie, dominance úplné a nezvratné existenciální samoty a také špatným vtipem s ještě ošklivějším koncem ve skvostném formálním zpracování. Diváci, kteří soucítili s umlčovanou autorkou, se cítili dotčeni nenaplněním svým očekáváním. Esteticky přebujelý film²² s iritující záplavou anachronicky působících slovních výlevů, zdánlivě nekorespondující svou tematikou ani podáním s novou dobou, byl adaptací sto let staré povídky *Vzkaz MAUGHANA* Sommerseta *Moema* situované do Singapur. Koloniální exotiku režisérka příhodně zaměnila scenérií středoasijské výspy²³ s orientálními prvky. Film, stejně jako jeho název, byl jasnou deklarací režisérčiny nezávislosti a nonkonformity, která nebude po chuti nikomu ani za nových časů. Změna režimu tak ovlivnila autorčin osud jen částečně, což se ostatně naplno ukázalo v jejím následujícím počínu.

Pěrestrojka doprovázená *glasností*²⁴ byla vnímána jako záruka měnícího se stavu věcí, jako předzvěst svobody, jako doba, v níž bylo nekompromisně skoncováno

²⁰ Muratovová posléze situaci komentovala „Nejdříve mne osočovali a nadávali mi do idiotů. Pak se změnila doba a najednou mi říkali: „Jsi génius! Toč, co se ti zlíbí!“ Mohla jsem jim předložit prázdný papír se slovy „Toto je scénář.“ A oni by mě nechali ten film udělat.“ In: Z. Abdullaeva, c. d. (pozn. 18), s. 17

²¹ Srov. Kira Muratova otvěčacet zritěľ'am. *Kinovedčeskie zapiski*. 1992, c. 13, s. 167.

²² Muratovová posléze přiznala svůj tehdejší příklon k ornamentalizmu.

²³ Film se natáčel v Tádžikistánu.

²⁴ „Veřejná informovanost“ byla jedním z nejradikálnějších přínosů období přestavby a v tabuizované sovětské společnosti způsobila opravdový převrat. Charakteristickým obrazem těch dnů jsou zástupy lidí

s cenzurou. Případ *Astenického syndromu* (*Asteničeskij syndrom*, 1989), šestého a přelomového snímku Muratovové, kupodivu ukázal, že jistá forma cenzury přežívá. Goskino SSSR jako nesmlouvavý ochránce morálního zdraví sovětských diváků se vyhradilo proti vulgarismům v jedné ze závěrečných scén filmu a trvalo na jejich vystřížení²⁵. Muratovová se stejně jako nikdy předtím tomuto tlaku nepodřídila, takže snímek nedostal povolení k distribuci a musel být proto na Mezinárodní filmový festival do západního Berlína, kde získal *Stříbrného medvěda* v kategorii Zvláštní cena poroty (1990), nelegálně vyvezen přes Pobaltí.

Astenický syndrom je složitě komponovanou freskou tehdejšího stavu společnosti s nesentimentálním konstatováním rozpadu osobnosti, na jejíž obrodu tato *přestrojka* nadšená společnost spoléhala. Muratovová o deset let dříve než se to stalo nezvratnou pravdou, vyvrátila mýtus sovětské inteligence²⁶ o zářné svobodné budoucnosti. Film je rozdělen na dvě části odlišující se délkou, barvou, estetikou i pojetím, z nichž první se ukazuje být jakýmsi preludiem části druhé. Černobílý film ve filmu vypráví o lékařce (O. Antonovová), která po skonu a pohřbu manžela ztrácí kontrolu nad svým chováním a ve své bolesti neguje všechna uzuální pravidla naší kultury. Svou zuřivou neurvalostí pramenící z neuhasitelného pocitu žalu, bezmoci, fatální nespravedlnosti a vzteku narušuje elementární zdvořilost, profesionální povinnosti, ritualizovanost zvyků a nakonec ztrácí i sebekontrolu těmito pravidly konstituovanou. Příběh v určité chvíli končí a my se ocitáme v prostoru jednoho z kulturních domů. Na pódium před plátnem vychází doktorka, nyní už herečka (vystupující pod svým skutečným jménem Olga Antonovová) s moderátorem večera, který marně vybízí diváky, houfně opouštějící hlediště, k diskusi „o vskutku uměleckém díle, jaké je hodno Germana, Sokurova, Muratovové“.

Ve druhé, delší a barevné části *Astenického syndromu*, se neteční diváci filmového představení proměňují v protagonisty vlastního života. Ústřední postavou tohoto návazného filmu se stává středoškolský učitel (S. Popov) nemístně usínající ve chvílích,

u panelů s denním tiskem, kteří se poprvé seznamují s temnými stranami historie, jejichž nelítostná pravda byla doposud zahalována informačním embargem.

²⁵ Srov. Inna Vasiljeva, *Novejšaja istorija otčestvěnnogo kino 1986 – 2000. Kino i kontěkst*. (V.díl) ... c. d. (pozn. 12), s. 280.

²⁶ V průběhu 90. let nastala radikální změna postavení inteligence, která ztratila svůj společenský kredit, následkem čehož se ideově i materiálně ocitla na okraji společnosti. „Popřestavbová“ emigrace vědeckých pracovníků mnohonásobně překročila všechny emigrační vlny za celé období Sovětského svazu, takže sen o spokojeném životě ve svobodné vlasti se neuskutečnil.

kdy na něj doléhá tíha životní reality, ať už ve škole, ve společnosti či v metru. Bytostně neakční postava je deprimována okolím i okolnostmi, které jí brání v její literární seberealizaci. Příběh Nikolajevova absurdního a nesnesitelného života je proložen nesčetným množstvím minisyžetů ilustrujících všemožné formy a aspekty „přestavbové“ reality a zákonitě končí v psychiatrické léčebně.

Vnitřní dialog autorky, za který je možné film pro jeho kontroverznost označit, nenabízí odpovědi, jak v takovém světě žít. Jeho zásadním přínosem je nastavení zrcadla chaotické době, v níž film vzniká, a poukázání na důsledky, jež z takového způsobu života pramení. Muratovová dokonce ustupuje i od inscenačního uměleckého ztvárnění světa, když ve scéně v rasovně²⁷, kdy trýznivě pomalým travellingem ukazuje klece se psy odsouzenými k smrti, nechává promlouvat samu realitu. Není většího hříchu než dovést do takového stavu tvory, které jsme si ochočili. Muratovová oprávněně adresuje lidské společnosti slova vložená do úst ženy, jejíž slovní projev cenzory tak znespokojoval²⁸.

Po *Astenickém syndromu* měla režisérka oprávněný pocit, že vyslovila o životě vše, co měla na duši. Emocionální a psychické vyčerpání ji zavedlo k žánru sentimentální pohádky napsané v dobách její tvůrčí „výslužby“, když ji místo režírování nabízeli scénaristické „příštipkaření“²⁹. *Útlocitný policajt* (*Čuvstvitel'nyj milicioner*, 1992) vypráví příběh policajta Tolji (N. Šatochin), který při noční obchůzce znenadání objeví v zelném poli kojence, kterého se později rozhodne se svou ženou (I. Kovalenková) adoptovat. Ačkoli se jejich záměr nedočká uskutečnění, nejsou doopravdy zhrzeni, neboť - na návrh soudce (při přelíčení o adopci) - „si udělají vlastní miminko“. Rozverná historka s nečekanými zvraty a spoustou půvabných odboček je oproti předchozím třem filmům Muratovové lehce čitelná a předjímá hravost následujícího titulu - *Posedlosti* (*Uvlečenia*, 1994).

Rozpad Sovětského svazu, který se mezitím odehrál, se ve filmech přímo neodráží. Muratovová není politicky angažovaným autorem, její analýzy společenských nálad a poměrů se zabývají průvodními „druhořadými“ jevy, které však mají na život lidí bezprostřední dopad. Rozhodující události světových dějin se u autorky rozpadají

²⁷ Zařízení sloužící k odchycení a utracení pouličních psů a koček.

²⁸ Jde o jadrné lidové nadávky.

²⁹ Z těchto dob, kromě *Útlocitného policajta*, pochází ještě scénář k následujícímu snímku *Posedlosti* a scénář filmu *Mezi šedými kameny*. Všechny tři práce tehdy své objednavatele neuspokojily a Muratovová si je později natočila sama.

do konkrétních životních situací a projevů³⁰ a jejich morální nejednoznačnosti, s níž se protagonisté potýkají.

Posedlosti Muratovová definovala jako „...salónní, povrchní film. [...] Povrchní film je film o povrchnosti. A toto je velmi hluboký film o povrchnosti.“³¹ Nedokonalí lidé, krásní a ušlechtilí závodní koně, morbidní historky zdravotní sestřičky a příprava cirkusového představení jsou tématy snímku, který nemá pevnou syžetovou konstrukci. Vyprávění, členěné monology, se volně pohybuje mezi několika výstupy postav pohroužených do svého malého uzavřeného světa, za jehož hranice se z podstaty svých povah nemohou dostat.

V *Posedlostech* Muratovová objevuje herečku a scénáristku Renatu Litvinovovou, jejíž manýristický projev organicky zapadá do tvůrčího světa Muratovové ve všech rovinách, kterými se vymyká z běžné filmové produkce (zdůrazňované ozvlášťňování protagonistů osobitou mimikou, gestikulací, slovním projevem i jejich zařazením do reality). Litvinovová, vysoká blondýna, přesvědčená o své výjimečné kráse, inteligenci a mimořádném nadání, se stylizuje do role Marlene Dietrich přelomu tisíciletí, a předstírá bytost z nezdejšího světa. V jednom ze svých monologů³² hodnotí tuto planetu jako nevyhovující, míní, že se v tomto světě ocitla jakýmsi nedopatřením a nyní se zvědavostí s příchutí neporozumění a zklamání hloubá nad smysluplností pozemského bytí. Charakteristické monology, které si Litvinovová sama píše, se upínají k deklamaci naprosté a definitivní samoty³³. Jejich oblíbená témata - bolestíství, krása, chudoba, vzájemné odcizení mužů a žen, dětí a rodičů - pronáší s neopakovatelnou dikcí podpořenou jedinečně pitvornou gestikulací, kterou však Muratovová prezentuje jako snahu o přirozenost.

Kongeniální spolupráce dvou veskze originálních bytostí, Muratovové a Litvinovové, prohloubila témata předchozí režisérčiny tvorby a vtiskla jim konkrétní

³⁰ V *Astenickém syndromu* se konec absurdního, ale stabilního, „pořádku“ projevuje například ve zrušení poradníků na byt, které zbavilo lidi nesmyslného čekání, nicméně nepřineslo žádné nové jistoty. Zločiny ve *Třech příbězích* jsou ve dvou případech spojeny s vlivy divokého kapitalismu 90. let, konkrétně s novými bytovými možnostmi příslibovanými pojmem privatizace, zaskočivším nepřipravenou psychologii sovětsky přemýšlejících lidí.

³¹ Tak se režisérka vyjádřila při jeho uvedení na filmovém festivalu ve Vyborgu. In: Elektronická encyklopedie *Encyklopedia kino Kirilla i Mifodija*, 2003. [CD-ROM] Heslem je originální název filmu *Увлеченья*.

³² *Ofélie*, prostřední ze *Třech příběhů*.

³³ Srov. Tat'ana Moskvina, *Novějšaja istoria otčestvennogo kino 1986-2000. Kinoslovar'*. (II.díl).... c.d. (pozn. 12), s. 181.

podobu. Důraz na ritualizovanost řeči, zaobalení netriviálního sdělení v bezpočet libozvučných slov spojených intuitivně exhibicionistickou potřebou prezentovat sebe sama na úkor významu řečeného a ozvláštňující pohled na okolní svět, jehož klamná samozřejmost je narušována zdánlivě neadekvátním přístupem k jeho jednotlivým projevům, jsou příznačnými projevy všech hereckých exhibicí Litvinovové.

Na nebezpečí, které vyvěrá z egoistického prožívání světa, řídícího se prizmatem vlastních potřeb, bolestí a vášní, režisérka poukázala ve filmu zkomponovaném ze tří kriminálních historek uvedených v roce 1997 pod titulem *Tři příběhy* (*Tri istorii*, 1997). Tři smutné příběhy jsou jen torzem původně plánovaných devíti, které si Muratovová objednala pro zamýšlený thriller. Autorčino pojednání několika vražd, jejichž pohnutky jsou v podstatě pochopitelné³⁴, ale jejichž provedení a výsledný efekt je děsivě ničivý a neodvolatelný, opět vyvolalo veřejné pohoršení. V době, kdy televizní obrazovky a filmová plátna trvale okupovaly nejúděsnější podívané omývané hektolitry kečupu, provokatérka Muratovová svými prostými příběhy mravně ohrozila počestné vědomí diváků... V tomto duchu se neslo absolutní odsouzení filmu z řad odborné kritiky, která ve festivalových kuloárech trousila ničující výroky jako „ohavná mizantropie“, „brutální a nespravedlivý obraz degradace Homo sapiens“, „absolutně nelidská destrukce reality“³⁵. Absurdita takových verdiktů volky nevolky připomíná doby dřevního komunismu, kdy režiséru ve stejném duchu osočovali ze záměrného pošpiňování obrazu sovětské společnosti.

V *Kotelně č.6* (*Kotěl'naja No.6*) spořádaný úředník nesnesl exhibice své sousedky, která se před očima jeho ženy a dvou malých dětí producírovala po komunálním bytě nahá a po další z těchto pobuřujících provokací jí podřízl hrdlo. S mrtvolou napěchovanou do skříně přijíždí za svým spolužákem-kotelníkem a prosí ho o důstojné „pohřbení“ pro mladou hanebnici.

Konflikt druhého příběhu s shakespearovským názvem *Ofélie* (*Ofelia*) stručně charakterizovala jeho scénáristka a představitelka hlavní role (R. Litvinovová) slovy: „Má hrdinka očišťuje svět od lidí, které nikoho nepotřebují a které nikdo nepotřebuje,

³⁴ Všechny vraždy vycházejí z nejběžnějších lidských emocí a zřejmě právě z tohoto důvodu měl film natolik skandální odezvu.

³⁵ Elektronická encyklopedie *Encyklopedia kino Kirilla i Mifodija*, 2003. [CD-ROM] Heslem je originální název filmu *Tpu ucmopuu*.

ale ve skutečnosti se od nich sama neliší.“³⁶ Zdravotní sestřičce Ófě spravující dokumentaci kojeneckého ústavu se podařilo zjistit údaje o své matce, která ji sem kdysi odložila. Krutou mstu za matčin poklesek vykoná Ofélie v rafinovaném aranžmá, podobně jako jinou vraždu dívky, která se dopustila téhož.

Povídka s dramatickým názvem *Děvčátko a smrt* (*Děvočka i smert*) je situována do podzimního odpoledne, které na terase společně tráví pětiletá dívenka a invalidní důchodce. Útrpné školometství a nekonečné zákazy doženou holčičku k urychlení staříkovy smrti, kterou přivodí namícháním jedu na myši do jeho čaje. Naplní tak několikrát pronesené matčino přání, jež směřuje k připojení penzistova pokoje k jejich bytu.

Část odborné veřejnosti odsoudila film jako ničemné a prolhané dílo (s jedovatým dodatkem) „oděského Tarantina“³⁷. „Prostí“ diváci byli mnohem vstřícnější, o čemž svědčí jeho dobré přijetí mj. i na Karlovarském filmovém festivalu v roce 1997. Muratovová spolkla podobné invektivy stoicky, jako už mnohokrát předtím, pro jistotu však další celovečerní počin *Druhořadí lidé* (*Vtorostěpennye ljudi*, 2001) opatřila podtitulem „umírněný thriller s příměsí vaudevillu“.

Konec 90. let byl v Rusku přechodným obdobím, kdy se po dvou ekonomických krizích, doprovázených zničující inflací a neúprosnými měnovými propady (zejména v roce 1998), a po dvou čečenských válkách (započatých v r. 1994 a v r. 1999), bezvýchodné nezaměstnanosti, problémy s potravinovým zásobováním v centrech i na periferii, po rozkladu zemědělského hospodářství, poměry urovnávaly jen pomalu. Příznačné postavy tehdejší filmové a televizní produkce - drobný kriminálník - „bandita“ i podnikavější mafián pomalu, podobně jako ve skutečnosti, získávaly status solidních podnikatelů. Změna společenské atmosféry i snaha o připodobnění se západu v materiálním a duchovním životním stylu se samozřejmě promítla i ve tvářích a dekoracích nových filmů Muratovové.

Druhořadí lidé (*Vtorostěpennye ljudi*, 2001) byly uštěpačným pohledem do života „malých“ lidí, kteří se v nových poměrech snaží prosperovat. Hlavní postava pošťačka Věra (N. Buzková) bydlí v rozestavěné vile zbohatlíka (Ž. Daniel), původně učitele literatury, se svými milenci-dvojčaty, bodyguardy majitele domu. Jeden z nich při

³⁶ Tamtéž.

³⁷ Srov. *Novějšaja istoria otčečestvennogo kino 1986-2000. Kino i kontěkst.* (VII.díl)..., c. d. (pozn. 12) s. 23

bouřlivé hádce upadne do bezvědomí. Věra domnělou mrtvolu nasouká do kufru, který hodlá odložit na nějakém bezpečném místě. S pomocí slabomyslného mladíka Míši (F. Panov) dovleče zavazadlo do nádražní úschovny, tam se však ukáže, že milenec jen „tvrdě spal“. Film byl zejména jízlivým úsměškem nad nedokonalostí lidí, kteří neumějí nejen žít, vraždit a lhát, ale ani doopravdy milovat či nenávidět.

Čechovovské motivy (*Čechovskie motivy*, 2002) jsou vytříbeným formálním experimentem, v podstatě „nestravitelným“ pro kohokoli, kdo není nekritickým ctitelem Muratovové nebo vášnivým konceptualistou. Černobílý snímek je adaptací dvou Čechovových povídek *Svízelní lidé* (*Тяжелые люди*) a *Tatjana Repinová* (*Татьяна Репинова*) volně propojených postavou chudého studenta (F. Panov). Ten po hádce s lakotným otcem (S. Popov) míří do města (první část nás seznamuje s rodinnými poměry despotického venkovského podnikatele) a cestou ho svezou muž směřující na svatbu svého přítele do jakési zapadlého vesnického kostela (druhá část se zaměřuje na lidskou vykořeněnost a fenomén novodobého snobství). Muratovová s tichou škodolibostí nechává diváka i postavy účastnit se padesát minut obřadu podle všech pravidel pravoslavné liturgie. Náročnost situace zakoušejí obě zúčastněné strany: protagonisty exotika obřadu nudí a začnou se na svatém místě (film je natočen v opravdovém kostele a v reálném čase) chovat nedůstojně, zatímco divák se ošívá jednak kvůli nepřístojnosti chování svatebčanů, a také proto, že i jeho obtěžuje zdoluhavost rituálu, jehož smysl nechápe. Film o destrukci lidského ukotvení v rodině, ve společnosti, tváří v tvář tradici i realitě ve vrcholně formalistním zpracování, poté vystřídal film mimořádně otevřený a laškovný, který předvedl radikálně odlišnou polohu tvůrčí osobnosti Muratovové.

Ladič (*Nastrojščik*, 2004) natočený v roce sedmdesátého režisérčina jubilea, je zdánlivě nenáročným filmem se skvělým hereckým obsazením, který ve svižném rytmu (zejména oproti předchozímu dílu) vypráví provinční historku o sympatických podvodníčcích obalamutivších neméně sympatické dámy. Námět Muratovová našla v memoárech „*Král detektivů*“³⁸ vyšetřovatele carské ochranky v předrevolučním Rusku A.Koška. Výsledkem je průzračný popis poměrů v dnešním neokapitalismu, kdy už každý jasně pochopil, na co jeho síly stačí. Vynalézavý Andrej (A. Dělijev), muzikant, který se příležitostně živí i překupnictvím a pojišťováním, si ke své smůle namluvil

³⁸ V orig. *Король сыска*.

rozmazlenou slečinku Linu z bohaté rodiny (R. Litvinovová), jejíž nároky se mu stěží daří uspokojovat. Zkušenému lichotníkovi se pod záminkou ladiče pian podaří vloudit do přízně nemladé bezdětné aristokratky (A. Děmidovová), pohostinné a roztržité osoby žijící v bytě přeplněném starožitnostmi, a její přítelkyně, zbohalické vdovy (N. Ruslanovová), jež se chce mermomocí ještě vdát a při svých pokusech neustále doplácí (v přímém i přenosném smyslu) na sňatkové podvodníky. Andrej s nápaditou Linou připraví důmyslným plánem starou dámu o tisíce dolarů a ona mu to nakonec ani nemá za zlé, neboť usoudí, že k tomu nebohého Andrušenku sama svedla, když mu dala opsat čísla svých směnek. Svět rozverných dam a sofistikovaných podvodníků, kteří i kradou tak nějak „lidsky“³⁹ (vynalézavě a s mírou), si podmanil i diváky, kteří po *Třech příbězích* na režiséru zanevěřili. Ona sama neřadí *Ladiče* mezi svá oblíbená díla, neboť jí virtuózní sladění hereckého ansámblu připadalo z tvůrčího hlediska lehce nudné.

Poslední uvedený⁴⁰ film *Dva v jednom* (2007) má prehistorii v *Třech příbězích* - jejich scénáře vznikaly v rámci jednoho projektu. Deset let, které mezitím uplynuly, si vynutily změnu podoby povídek *Kulisáci* (Монтировщики) a *Žena života* (Женщина жизни): akcent ze způsobu provedení vraždy se přesunul na záznam reakcí na sebevražednou smrt (v prvním případě) a její „prožívání“ (příběh druhý). Muratovová svůj film označila za „balzakovský“, neboť podobně jako francouzský klasik i ona ve svém díle popisuje mravy, temperament a vztahy různých lidských bytostí, které se v *Dva v jednom* vymezují především vůči absolutnímu imperativu smrti. Snímek je komplikovaně vystavěn, v první části se ocitáme na divadelním jevišti (a v jeho zákulisí), kde probíhají přípravy na večerní představení. Oběšenec na jedné z kulis, herec včerejší inscenace, brání v hladkém instalování dekorací a ještě se stává nepřímou příčinou vraždy, která se ještě v tomto prostoru odehraje. Víťa (A. Baširov), nálezce mrtvoly, se totiž snaží z ruky bezvládného herce stáhnout blyštivý prsten, je však pozorován všetečným uklízečem Boriskou (S. Bechtěrev). Ze strachu z prozrazení se dotěrného mluvky rozhodne zbavit, a tak zanedlouho vedle sebevraha leží i Boriska, jemuž z temene trčí měkce zakousnutá sekyrka. Nezanedbatelnou náplní této „jednoaktovky“ je reakce divadelního personálu včetně herců na smrt. V široké škále

³⁹ Viz. Taťana Tolstaja, Nastrojščik. Mněnijsa. *Seans*, 2004, c. 21/22, s. 61.

⁴⁰ Zejména uvedený film, neboť v létě 2008 už je ohlášeno dokončení filmu *Melodie pro flašinet* (*Melodia dlja šarmanki*).

citových výlevů až po cynickou lhostejnost, Muratovová ilustruje odumřelost kdysi významného pojmu pieta.

Představení, které se vzhledem k okolnostem zpozdilo, začíná a některé postavy z první části se proměňují v herce nového příběhu. Ten pojednává o vdovci - zestárlém svůdci (B. Stupka), který nemůže najít klid v duši, neboť si na sklonku let uvědomil, že vlastně nemiloval a rád by si toto nedopatření vynahradil. Jenže jeho aura lehce přezrála, a tak nezbyvá, než vyžadovat od už dospělé dcery (N. Buzková), aby mu ženu života našla. Dcera kuplířské přání plní ne tolik z úcty k němu, jako ze zništěných pohnutek, které z daného poslání vyplývají, a „předhazuje“ mu svou kamarádku Alisu (R. Litvinovová). Příběh končí bizarním happy-endem, který je lehce znejistěn několikerou možnou interpretací⁴¹.

V posledním filmu Muratovová směšuje nejen dva různorodé příběhy pod hlavičku reklamního sloganu *Dva v jednom*, ale plynule se pohybuje mezi divadelním, filmovým a „reálným“ prostorem, přičemž problematizuje jak přechody mezi nimi, tak existenci jejich hranic. V tomto smyslu je to velmi signifikantní dílo, které organicky postihuje mnohé stránky autorčiny tvorby. Hra, která je bytostným výrazem shrnujícím metodu posledního díla, je zároveň přesným výrazem režisérčina porozumění světu.

Muratovová do této doby (2008) natočila kromě patnácti celovečerních filmů ještě tři krátkometrážní. Roku 1999 vznikl *Dopis do Ameriky (Pis'mo v Ameriku)*, s pomocí kterého autorka chtěla přesvědčit producenty k investování do jejího dalšího projektu. Z nepoužitého materiálu *Ladiče* režisérka sestříhala morbidní historku *Potvrzení (Spravka)*, 2005) a posledním příspěvkem tohoto formátu je *Podvrh (Kukla)*, 2006). Snímky měly mizivou distribuci a jsou prakticky neznámé. Z důvodu i tak přespříliš rozsáhlého tématu musím bohužel tyto minipříběhy obejít (a činím tak i ve filmografii).

1.3 Zakazovaná, známá, neznámá

Okrajové postavení Kiry Muratovové se po celou dobu její tvorby výrazně neměnilo. Ačkoli čistě kvantitativní rozdíl mezi prvními (3 tituly⁴²) a druhými dvaceti lety tvorby (13 celovečerních filmů) je zjevný, faktická dostupnost k obecnstvu zůstala podobně mizivá jako dříve. Nyní, když je trh uvolněn, se totiž ukazuje, že autorská

⁴¹ Zejména repliky sněhurek v prologu dávají příběhu i jiné, dramatičtější vyznění.

⁴² Po hrubých cenzurních zásazích se autorka odmítla podepsat pod čtvrtým dílem *Mezi šedými kameny*.

tvorba Kiry Muratovové jeho tržním požadavkům neodpovídá, stejně jako nekorespondovala s preferencemi ideologické cenzury. Autorčino nonkonformní dílo nelze vystihnout jen v kategoriích zobrazovaných událostí, příběhů a jejich rozuzlení, jde spíš o komplexní systém nazření světa lidských traumat, tužeb a vášní, který od diváků vyžaduje i intelektuální spolupráci k dosažení náležitého vhledu do jeho podstaty. Zřejmě z tohoto důvodu se distribuce režisérčiných filmů, kromě několika výjimek⁴³, omezuje na festivalová uvedení, a proto se autorčina sláva šíří zejména v úzkých kruzích cinefilů.

U nás je situace ještě složitější, kromě prvních dvou filmů, které se občas vyskytnou v nabídce kina Ponrepo, se Muratovová do českých kin neprobojovala. Česká televize se ještě na počátku 90. let snažila zprostředkovat některé z jejích nových titulů, odvysílán byl *Astenický syndrom* (1989) a následující film *Útlomitný policajt* (1992), poté však její zájem ochabl, neboť filmy v důsledku celkové (intelektuální a časové) náročnosti⁴⁴ u diváků neuspěly. Stejný proces se odehrál i na Karlovarském festivalu. Výjimku tvoří *Tři příběhy*, které si svou svižností, vyhrocenou pointou a radikálností dokázaly přízeň karlovarského publika získat. Zatím posledním titulem Muratovové, který byl u nás - bohužel neúspěšně - prezentován, byly *Čechovovské motivy* (2002), ty však, zřejmě vinou svého přespříliš vytríbeného formalismu, v Karlových Varech propadly úplně. A ačkoli následující režisérčin film *Ladič* (2004) měl velmi úspěšnou festivalovou kariéru (včetně mimořádně vřelého přijetí v Benátkách) a mohl dobře rezonovat i u nás, špatná komerční pověst předchozího snímku způsobila, že se do Čech nedostal. A tak je to prozatím i s režisérčíným posledním uvedeným dílem *Dva v jednom* (2007).

2. Pole působnosti

V této kapitole se pokusím o předběžné nastínění základních témat a postupů režisérčina díla s přihlédnutím k současné situaci v ruskojazyčné kinematografii, z níž postava Kiry Muratovové z mnohých důvodů vyčnívá. Toto vymezení mi dále pomůže

⁴³ Ruská televize filmy *Krátká setkání*, *Dlouhá loučení* či *Ladič* s oblibou „zacpává“ noční kulturní program.

⁴⁴ Průměrná délka většiny režisérčiných titulů se pohybuje okolo 120 minut, což je vzhledem k jejich náplni a formě podání doba téměř hraniční, a jak se ukazuje pro mnohé z diváků citelně nadlimitní.

objasnit, proč daná práce neochvacuje celou autorčinu tvorbu, ale jen její postsovětské období.

2.1 Kira Muratova v kontextu současné ruské kinematografie

V kontextu současné ruské, resp. ruskojazyčné, kinematografie, jejímž tvůrcům se - přes úpornou snahu - zřídka daří adekvátně přiblížit povahu a podobu příliš dynamicky se přetvářející postsovětské přítomnosti, má Kira Muratovová, nehledě na výraznou stylizovanost, jedinečnou schopnost postřehnout nejpodstatnější rysy společnosti v daném okamžiku dějinného vývoje. Její vhled do struktury jevů a ústrojí postav ji dovoluje do nejmenších podrobností pronikat do konstrukce vždy proměnlivého světa a později ji reprodukovat a odhalovat v každodenních, duševních a emocionálních projevech postav. Právě konkrétnost všedního života a niterných pohnutek jeho protagonistů, které tvoří základ režisérčina poetického vidění, přírkly jejímu autorskému projevu označení „analytického“⁴⁵ umění.

Svou tématickou i formální nekonvenčností režisérčina díla vyčnívají (nejen) z domácí produkce. Muratovová je autor-solitér, nepatří k žádné škole a kromě ojedinělého pokusu⁴⁶ nemá následovníky. Na rozdíl od mnoha svých kolegů-vrstevníků se dokázala vyrovnat s radikální změnou v postsovětské kinematografii a navíc vycítila výrazové prostředky odpovídající nové době⁴⁷. Přesto se ale nezačlenila do privilegovaných filmařských skupin a dala přednost izolaci (v periferním studiu nahony vzdáleném od Moskvy), jež jí dává potřebný odstup. Z neoblíbené a provinciální Oděsy, ve státě, jehož jazyk neovládá⁴⁸, ironicky glosuje okolní svět, přežitky lidské mytologie⁴⁹, umění jako takové i sebe samu.

⁴⁵ Označení Zary Abdullaevové - přední specialistky na dílo Kiry Muratovové.

⁴⁶ Jedná se o ukrajinský film *U řeky* (2007) režisérky Evy Neumanové, která byla u Muratovové na stáži při natáčení *Ladiče* a *Dvou v jednom*. Kromě oblíbených herců N. Ruslanovové, N. Buzkové, S. Bechtěreva přejala od své „školitelky“ charakteristiku prostředí – lehce obskurní interiér má rozpoznatelně „muratovovské“ rysy – a zejména ladění postav s jejich nekonečným opakováním replik a tvrdohlavým prosazováním svých potřeb. Film vypráví o dvou dámách v letech, dceři a zhruba devadesátileté matce, které je znenadání příslibem kompenzace za dávno konfiskované jmění. Přípomínka někdejšího doby ji znovu dává chuť života, a proto donutí svou dceru vydat se na výlet k řece.

⁴⁷ Ať už je to její fragmentární dramaturgie příznačně odkazující k ztrátě vnitřní celistvosti současného člověka či složitá kompozice zahrávající si s antiiluzivním účinkem na diváka, jež je tak vystaven realitě umění v podobě umělecké reality.

⁴⁸ Oděsa je v rámci Ukrajiny tradičně ruskojazyčným městem. Na určitou dobu v „boji“ za vymanění z ruské bratrské náruče, ukrajinská vláda rozhodla o restriktivních opatřeních, v jejichž rámci byl

Některé z výrazových prostředků, kterými Muratová s oblibou a v hojné míře „zpestřuje“ své filmy mají styčné plochy s postmodernistickými tendencemi. Uvažování o jejich spojitosti však není natolik podnětné, jak by se mohlo zdát. Módní směr konce 20. století totiž vychází z jiného konceptu než režisérka, a to nehledě na shodnou dobu, jež oba formuje. Postmodernistická aktuálnost s jejím parodickým zpracováním dobových kulís a klišé se u Muratovové proměňuje v ironické používání reálií v jejich konkrétním smyslu - extenzivní záběr postmodernistů postihující společenský jev v široké škále variací je autorkou transformován do intenzivního zobrazení fenoménu, který přesně vystihuje podstatu daného projevu společnosti⁵⁰. Šokující estetika postmodernismu, jež mnohdy sahá k nenormativním způsobům obrazového (pornografie) i slovního (vulgarismy) vyjadřování, u Muratovové získává opačný význam. Jejich údajná provokativnost nepramení z vlastního užití, ale z jejich zdůrazňované banality, zbavené takovým způsobem veškerého pokrytectví a zpětně na toto pokrytectví poukazující. Krize originality, ústřední postmodernistické téma, rozvíjené v účelovém parazitování na původnosti výchozích uměleckých děl a forem, režisérka neguje vytvořením svébytného eklektického světa, který se řídí vlastními estetickými zákony. Další příznačné rysy postmodernismu: politizace umění, začleňování autobiografických prvků a programové znesvěcování a relativizování tradičních společenských hodnot, Kira Muratovová ve své tvorbě neakcentuje.

2.2 Metoda a materiál

Široká paleta ozvláštňujících postupů - opakování replik, zmnožování artefaktů a postav, záběrů i celých scén, afektované chování protagonistů, iritující intonace, nasycenost obrazu (dovedená leckdy do kýče) a spleť kompozice, dovoluje

přerušován signál ruské televize a omezen přístup i k jiným ruským sdělovacím prostředkům. To však nic nezměnilo na minimálním počtu ukrajinsky mluvících obyvatel.

⁴⁹ Člověka pojímaného jako demiurga současnosti, kulturního hrdinu, který vykonává ušlechtilé skutky ve jménu humanity, vědy a jiných vznešených cílů.

⁵⁰ Ať už jde o provinční socialistický kýč v bytě Iriny Pavlovny (*Astenický syndrom*) napěchovaném bez ladu a skladu relikty populárního užitého umění – váz, sošek, porcelánu, panenek, broušeného skla, čajových servisů, replik výtvarných děl, koberců – navozující pocit nesmyslného, nevykořenitelného, bezútěšného maloměstství, jehož zhoubná živelnost je v rozporu s racionalitou, či o zbohatlické domy nedávno vzniklé společenské vrstvy (*Druhořadí lidé*, *Ladič*, *Dva v jednom*) chaoticky vybavované příslušnými módními artefakty – vzbuzující neutěšený dojem cizorodosti nové „kultury“.

Muratovové na úkor obvyklého *poznávání* zdůraznit *vidění*⁵¹. Drážděním stereotypů lidského vnímání, ke kterému Muratovová své ozvlášťňovací prostředky používá, vzniká nová, osobitá recepce věci, která umožňuje přehodnocení souvislosti mezi jevem a jeho pojmenováním. Od svých prvních děl Muratovová usiluje právě o takové rozrušení automatizovaného vnímání, kterým nás nutí hledat spojitost mezi věcmi, které obyčejně přijímáme mechanicky.

Ústředním objektem režisérčina zájmu je člověk. Člověk jako takový i člověk jako produkt společnosti, která zformovala jeho podobu, povahu i vědomí. Mimořádná komplexnost, s jakou autorka svůj předmět zkoumá, zahrnuje jeho zobrazení v nejrozličnějších detailech a polohách. Svě protagonisty si Muratovová vybírá ve všech věkových kategoriích, z nejrozmanitějších profesí a sociálních vrstev, stejná různorodost je pak příznačná i pro nezměrné spektrum jejich problémů a vášní. Přesné vystižení nejsymptomatictějších nálad doby a přesná charakteristika prostředí, do kterého jsou postavy zasazeny, odkazuje k naprosto reálné atmosféře, která je v každé ze svých podob poznatelná, jejíž celkový obraz je však natolik stylizován, že bezprostřední dojem realistickým nazvat nelze.

Zásadní zvláštnost režisérčiny techniky spočívá v „bezděčném“ dosahování efektu, nezávislém na tradičních postupech, kdy například jemná psychologická kresba nevyplývá z hlubokého ponoru do představ a myšlenek postav, ale konstruuje se z bohatě odstíněné mimiky protagonistů a drobných postřehů ze způsobu jejich existenci. Energie současnosti vyzařuje skrze reálie⁵², které by se samy o sobě nepostřehnutelně vepsaly do tkáně filmu, nebýt jejich gagového pojednání, díky němuž k nám ironicky promlouvají.

Režisérčin oblíbený přírůdek odrážející stav světa je staveniště. Rozestavenost jako výsostné zobrazení chaosu (navozujícího v autorčině tvorbě představu lidské existence), jako stádium tvoření, v němž ještě nejsou dány omezující zákony morálky a estetiky. Tento motiv se objevuje už v *Krátkých setkáních*, kde novostavby bez vody zviditelňují

⁵¹ Školovského distinkci vnesl do hloubání o díle Kiry Muratovové O. Aronson. Srov. Oleg Aronson, *Metakino*. Moskva, Ad Marginem: 2003, s. 208

⁵² Označení peněz vydělaných prostitutkami jako „zarabotannye dën'gi“ od rus.slova „rabota“ - práce, v narážce na to, že pojem práce v současné společnosti nepozorovaně změnil svou sémantickou náplň (*Tři příběhy – Kotelna* č.6). Blikající ikony jako znak spojení kých a znovuobjevené religiozity, stádo vepřů pobíhající po parcelách zbohatlických domů (obojí ve f. *Druhořadí lidé*), vepřová hlava ve spížírně novodobého aristokrata či mobil zvonící v kapse mrtvoly (*Dva v jednom*) jako příklady situačních narážek.

svou neživotnost, budování nového města se zmiňuje v jedné z epizod *Dlouhých loučení* a je ústředním tématem f. *Poznávajíc širý svět*. Později se motiv vrací ve třech ze čtyř posledních titulů – ve výstavbě honosných domů nespokojených a bezcitných bytostí v *Druhořadých lidech*, v nemožnosti vymezit účel rozestavěného objektu v první části *Čechovovských motivů* („sklad nebo obchod“) a nakonec v sarkastickém pojetí stavby kulis na „scéně života“ (*Dva v jednom*), které brání nevhodně ležící mrtvola. „Pro mne není nic vzrušivějšího než staveniště. Stavba – to je chaos, to je oblast, kde ještě není vytvořena kultura, kde neexistují pojmy hezké-ošklivé, kde se neprosadila estetika, tu se teprve třeba vytvořit. Chaos [...] je pro mne přitažlivý tím, že na jeho poli ještě nejsou vytvořeny žádné postuláty. Nemá styl, není možné ho stylizovat. Chtěla jsem vymezit kulturu, krásu vně existujících kánonů.“⁵³ uvedla Muratovová v souvislosti s f. *Poznávajíc širý svět*.

Významové propojení stavby a chaosu nachází své exemplární zpodobnění v dílech, která tento exkurz do tvůrčího světa Kiry Muratovové rámuje – jsou jimi *Astenický syndrom* (1989) a poslední uvedený titul *Dva v jednom* (2007). Zúžený výběr není dán jen limitujícím rozsahem dané studie, ale zejména homogenní poetikou, která se v autorčině postsovětském tvůrčím období ustavila. Ačkoli se Sovětský svaz fakticky rozpadl až v roce 1991, *Astenický syndrom* tuto událost skvostně předjal, a proto si dovoluji konvenční datování porušit. Ve snaze o komplexní postižení režisérčina tvůrčího výrazu budu odkazovat i k dílům přesahujícím dané vymezení, ovšem jen v tom případě, že jejich příklad bude nejsignifikantnějším projevem té které tendence stojící v základu režisérčina poetického výrazu.

Pohled Muratovové se v době přestavby – v souladu s veškerou realitou – radikálně změnil. Zneklidňující atmosféra konce sovětské epochy významně ovlivnila umělecký výraz režisérky, což se naplno projevilo v přelomovém snímku *Astenický syndrom*. Od režisérčina „apokalyptického“⁵⁴ díla lze vysledovat citelně jiný způsob komunikace s divákem. Narůstá fragmentárnost příběhů (některé filmy fabuli v podstatě postrádají), výstřednost střídá tiché lyrické ladění, iritující znepokojivost nahradila intimní naléhavost, sílí ironie a skepse, hledání nových postupů nabývá hravé

⁵³ Viktor Božovič, *Kira Muratova – Tvorčeskij portret*. Moskva, Goskino SSSR: 1988, s. 14n.

⁵⁴ Jeden z mnoha přívlastků, jež se *Astenickému syndromu* od kritiky dostaly, mezi jinými byl film označován za „grandiózní fresku“, „diagnózu místa a doby“, „mistrovské dílo pesimismu“ či za „škaredou růži“.

podoby. Mísení žánrů, neherců s profesionály, stylů různých hereckých škol, filmového a divadelního prostoru, začlenění baletních, pěveckých, tanečních a jiných prvků podporuje eklektický charakter a zároveň připomíná pionýrské doby filmu - s tím zásadním rozdílem, že nejde o negativní vymezování vůči jiným druhům umění, ale naopak o progresivní absorpci jejich postupů a výrazu posunující hranice filmového sdělení.

2.3 Syndrom zlomu

Astenický syndrom je jedním z režisérčiných děl, které spadá pod vymezení "proud vědomí"⁵⁵. V následující tvorbě Muratovová syžet rozmělnuje ve prospěch extravagantních formálních výbojů nebo sahá po ostře vypointovaných příbězích nejčastěji krátkometrážních či středometrážních, které pak volně propojuje (*Tři příběhy, Dva v jednom*). Ztráta orientačních bodů v osobním i okolním proměnlivém světě je symptomem společnosti, o níž jako první pojednává titul s příznačným názvem *Astenický syndrom*. Téma lidské ztracenosti a samoty se v následující režisérčině tvorbě prohlubuje, diagnóza „astenicity“ stanovená v samém počátku historického zvratu je neměnná, variuje se však téma chování lidí v dané situaci.

Lékařce z první části *Astenického syndromu* se po smrti milovaného muže roztříští svět. Ztráta smyslu života znenadání odhaluje nelogičnost okolního světa, jež z nepochopitelných důvodů určuje běh dění. Nataša se nemůže smířit se všudypřítomnou iracionalitou a v zoufalé křeči se na ni snaží upozorňovat, vychází však z tohoto boje s nálepkou duševně nezpůsobilé a společensky nepřijatelné osoby.

Přesně tak ji vnímají i diváci filmového představení, kterým Natašin příběh promítají. Po skončení projekce moderátor přivádí na scénu hlavní představitelku odehraného filmu (tedy první části *Astenického syndromu*) Olgu Antonovovou⁵⁶ a vybízí diváky ke kladení otázek herečce, která se podílela na vzniku skutečně nevšedního snímku natočeného mistrem „úrovně German, Sokurov, Muratovová“. Poloprázdný sál se však záhy vyliční, obecnstvo střemhlav opouští místo určené zábavě a poskvrněné

⁵⁵ „...dlouho jsem točila filmy bez syžetu – většina mých filmů nemá syžet, zajímal mne tehdy proud vědomí“ In: Kira Muratovová, "Mně vseгда хотѣлось сдѣлать тихий, скромный, normal'nyj fil'm". Rozhovor s J. Noks-Vojnovou a V. Vojnem. *Iskusstvo kino*, 1997, c. 11, s. 59.

⁵⁶ Užití skutečných jmen herců je jedním z režisérčiných oblíbených postupů narušení filmové iluze.

intelektuálními nároky, jimž museli po dobu projekce čelit⁵⁷. Muratovová tak skvostně komentuje postavení nejen vlastní ale i několika svých kolegů, jejichž výpovědi rovněž ztrácejí potenciální diváky.

Otázku, co obnáší bezprostřední dotek smrti, nikdo nepoložil, a tak se odpověď už nedozvíme. V tomto bodě totiž nastává zásadní zlom v autorčině tvůrčím uchopení doby. Napříště už smrt⁵⁸ ztrácí tragický rozměr. A ačkoli se často stává ústředním tématem jejích filmů bude pojmána jako žádoucí konec něčí obtěžující přítomnosti, zbavený patosu, lítosti a do značné míry i „reálnosti“. V upuštění od falešného dojetí vidí Muratovová zásadní evoluční úspěch dnešní společnosti⁵⁹, o které především její filmy pojednávají. Postavy „postastenických“ titulů - snad poučeny příběhem lékařky Nataši - pochopily, že se smrtí se dá zacházet jen dvěma způsoby, buď ji ovládnout (motiv násilné smrti – *Tři příběhy, Dva v jednom*) nebo ji neakceptovat (živé mrtvoly – *Druhořadí lidé, Dva v jednom*).

Ve druhé části filmu se režisérka pokusila apelovat na svědomí diváků otřesnou scénou z oděské rasovny, v níž kamera beze slova, jen za doprovodu Schubertovy hudby, bloumala po zubožených tvářích k smrti odsouzených psů, po níž následoval titulok „*Nechceme se na to dívat. Nechceme na to myslet. Nemá to co do činění s rozhovorem o dobru a zlu.*“ Svou marnou naději no to, že si lidé tváří v tvář úděsným záběrům uvědomí svou vinu a změní se, Muratovová později komentovala: „V mládí jsem si

⁵⁷ Organizátorova zmatená slova „Počkejte, neodcházejte, vraťte se na místa... S doopravdy zajímavými snímky se přece nesetkáváme často. Dnes máma skvělou možnost pohovořit, svěřit se se svými zážitky... Skutečně kvalitní film, jaký dnes točí German, Sokurov, Muratovová... opravdové umění, promluvit si o něm, zeptat se, položit otázky... Máme vzácnou příležitost se setkat s mistrovským filmem, s člověkem, který se zúčastnil vzniku...“ se prolínají s reakcí jednoho z diváků „K čemu je takový smutný film, mně je i tak nanic. Přišel jsem z práce utahaný, chci se bavit..., poslouchat hudbu“. Replika ze scény „A zde máme film, který nutí k přemýšlení...“ je přehlášena prodloužením úvahy nespokojeného muže „A oni tady chodí, nařikají, pohrývají, mluví o různých věcech...“ Načež mu jdoucí s ním v podpaží a zamilovaně k němu se tulící žena odpovídá: „Já tě mám tak ráda, Ljošo, mám tak ráda tvou vůni, teď bych mohla umřít... Ljošo, ty máš takovou, takou andělskou tvář“ Poslední pokus organizátora zastavit diváky proudem se valící ze sálu „Opravdové filmy si dnes zaslouží..., abychom se o nich bavili“ tone ve smích zřejmě natáčecího sálu, neboť sál již zeje prázdnotou.

⁵⁸ Smrt je jedním z režisérčiných ústředních leitmotivů. Už v *Dlouhých loučeních*, ve scéně, v níž Saša se svou matkou klade květy na hrob jejího otce, Muratovová jasně prezentuje svůj vztah k hřbitovní pietě. Jevgenia Vasiljevna nejdříve ztrácí cestu k otcově hrobu a poté režisérka místo předpokládaných niterných prožitků postav zdůrazňuje atributy moci a útlaču v podobě pěticipých hvězd a mříží či klecí, jež oddělují jednotlivé hroby. Hřbitov jako ztělesnění zapomnění a „cizosti“ v *Dlouhých loučeních* se proměnil do obrazu lidského pokrytectví a nepochopitelné bizarnosti hřbitovní scénérie v první části *Astenického syndromu*.

⁵⁹ Mám dnešní dobu raději než jakoukoli předchozí, protože stejně jako ona, ráda nazývám věci svými jmény, chápete? V této době je mnohem méně pokrytectví, než v těch dobách, jimž jsem byla svědkem. Této době je vlastní nejmenší míra pokrytectví. Patří k ní obdiv tvrdosti, krutosti a nazývání věcí svými jmény. In: Kira Muratova, „Ljublu nazyvat věšči svými jmény“. *Iskusstvo kino*, 1999, c. 11, s. 84.

myslela, že umění může něco změnit. Zdálo se mi, že i já mohu přispět k pokroku, předat divákům nějaké poselství, při nejmenším mu povědět něco o jeho podstatě. (...) Když jsem točila *Astenický syndrom*, věřila jsem, že po scéně z rasovny, se lidé napraví"⁶⁰. Naivitu tohoto záměru si ovšem autorka přespříliš dobře uvědomovala, o čemž svědčí sarkastický epitaf snímku, který slyšíme z úst tří nesynchronně recitujících stařenek „V dětství, v raném mládí jsem si myslela, že postačí, aby si všichni lidé přečetli Lva Nikolajeviče Tolstého a všichni všechno pochopí a budou dobří a moudří“. Režisérka po vzoru diváků úvodní části *Astenického syndromu* posléze zúčtuje s některými ze svých „přežitků“ – s upřímnou vírou v lidskou sebereflexi i s nezbytným a bezprostředním soucitem k postavám – a začne se bavit. Napříště už bude s potutelnou ironií glosovat svět lidí s jejich kuriózními problémy.

Astenický syndrom vyčerpávajícím způsobem bilancoval socio-psychologickou atmosféru rozpadajícího se impéria. Autorčina zpověď o konci jednoho společenského řádu a rozkladu jeho tradičních hodnot se rozdělila do dvou příběhů, z nichž první byl filmem ve filmu a organicky se včleňoval do druhé části - proměnou diváků „cizího“ filmu do role protagonistů filmu „vlastního“. I poslední, osmnáctý, titul Muratovové *Dva v jednom* je zkomponován ze dvou příběhů. V úvodní části sledujeme stavbu kulis k divadelnímu představení, na němž se ve druhé části podílíme jako diváci. Kolize první části, sebevražda jednoho z herců, jehož tělo leží po celou dobu příprav inscenace na scéně a rozptyluje divadelní ansámbl, je důvodem zpoždění následujícího představení, v němž se teatrální film proměňuje do filmově rozverné divadelní „story“. Stejně jako v *Astenickém syndromu* přecházejí postavy z první části do druhé. Pozice „zprostředkovaného díla“ je tu ale oproti *Astenickému syndromu* zrcadlově převrácená. V roli diváků se ocitáme ve druhé části, zatímco v první jsme účastníky přespříliš realného příběhu mezilidských vztahů.

Kromě kompoziční shody jsou si vymezující díla tohoto rozboru příbuzná i tematicky. Smrt je ústředním bodem úvodních částí obou filmů a postupné odumírání, totiž totální neschopnost seberealizace, trápí postavy jejich druhých částí. Muratovová se obloukem vyklenutým nad přechodovými devíti filmy vrací i k tématům lásky, stárí, zamýšlí se nad podstatou tvorby i nad iluzorností reality. „Postsyndromní“ společnost

⁶⁰ Kira Muratova „Dumala: snimu fil'm pro živorodniju – ljudi dobre stanut“. Rozhovor s Annou Fedinovou, *Izvestija*, 2007, č. 270, (28.9.), s. 7.

ale kataklyzmata přestavbového filmu prožívá jinak a stejně tak i režisérka změnila způsob problematizování ústředních témat. Tragika a patos smrti jsou dávno zapomenuté etické výzvy a rozdíl mezi životem a smrtí se pomalu stírá. Posun v autorčině rozdílném vnímání světa nejlépe vystihuje žánrové označení „cizího, vestavěného“ díla - v případě *Dvou v jednom* jde o bizarní komedii pokleslých neokapitalistických mravů, zatímco *Astenický syndrom* je důstojné drama o konci velké a problematické epochy z tradice největších filmových autorit.

3. Universum podezřelých bytostí

Po premiéře *Krátkých setkání*, režisérčina prvního samostatného titulu, se Sergej Gerasimov na adresu své někdejší studentky vyjádřil: „Kira Muratovová je neobyčejně důsledná ve své touze pochopit fenomén člověka. Vše, co točila na VGIK (a byly to práce nejrůznorodějšího druhu), směřovalo k probádání člověka. Život nahlížený v jeho tvořivém procesu, ve všech projevech boje živého s mrtvým, nového s ustupujícím... Za vnější nabroušeností Muratovové-autorky se skrývá zásadní nesnášenlivost k čemukoli falešnému a hloupému v životě.“⁶¹

Nejvlastnějším syžetem všech filmů Muratovové je zkoumání ustrojení lidského života. Úměrně plynutí času se však proměňuje metoda, jíž autorka tento záměr naplňuje. Spolu s tím, jak se proměňuje realita, vyvíjí se i charakteristika protagonistů. Již v prvních filmech se režisérčiny postavy vymezovaly proti triviálnímu schematismu a jejich povaha se nedala uchopit skrze zavedenou hodnotovou škálu binárních opozic: zajímavý-nudný, veselý-zasmušilý, komunikativní-uzavřený, rozumný-lehkomyslný, sebestředný-obětavý, etc. Režisérka zachází s těmito klišé protichůdným způsobem a rozporné vlastnosti organicky propojuje v jedné postavě. Vtiskuje tak protagonistům výjimečnou přesvědčivost, autenticitu a nezbytný přesah. V pozdější tvorbě pak Muratovová volí komplikovanější koncepci; ta spočívá v narušení normativních modelů chování, kdy postava determinována profesí, věkem či pohlavím, programově neplní svou předpokládanou konvenční roli. Rozboru různých úrovní autorčina povahopisu postav jsou věnovány následující podkapitoly.

⁶¹ Sergej Gerasimov, O filmě „Korotkie vstreči“. *Sovětskij ekran*, 1968, c. 5, s. 26.

3.1 Druhořadí a neopakovatelní

Od prvních filmů se prostor režisérčina uměleckého světa zaplňuje protagonisty, kteří se pohybují na hraně mezi dvěma krajnostmi. Nejsou to úspěšné a okouzlující bytosti, které by si okamžitě podmanily srdce diváka, ale nejsou to ani outsideři, jejichž smutný příběh by dojímal i otrlejší část obecnstva. Muratovová se v jednom z rozhovorů zmínila, že „všichni [její - KD] hrdinové jsou „malí“ lidé, kteří žijí svůj malý, tichý, provinciální život se svými nevelkolepými podvody, zašmodrchanými příběhy a peripetemií“⁶².

A skutečně: její postavy v širším kontextu vlastně ničím nevynikají - nezaujímají ústřední místo ve společenské hierarchii, nevyznačují mimořádným vzděláním, krásou či velkolepými myšlenkami, přesto každá představuje vysoce individualizovaný svět vypovídající o její vnitřní rafinovanosti. Tu autorka objevuje především v posedlosti, jíž se hrdinové náruživě oddávají, a která představuje jejich původní „tvůrčí projev“. Bytostnou neopakovatelnost protagonistů Muratovová zdůrazňuje rozmanitým spektrem charakteristiky, od jejich vystupování (osobitá intonace, mimika, gestikulace, chůze) přes způsob uvažování k vlastní sebe prezentaci - výjimečným zjevem namnoze vylepšovaným nevšedním „hávem“.

Výklad celkově neobvyklého vzezření protagonistů jako záměrného zdůrazňování lidských nešvarů, režisérka vysvětluje po svém: „Nešvar je dobré slovo. Dost mne otravuje vše, čemu se říkalo typické. Toto označení poměrně hojně používali za sovětských dob – typická povaha, typická situace. Zmíněné slovo platí i o protagonistech. Není nutné to charakterizovat jako nešvar. Můžeme to nazvat originalitou, výlučností, osobitostí... Právě takoví lidé mne zajímají. Nemohu říct, proč. Nevím. Zajímají mne totiž především takové zvláštní příběhy, zvláštní případy, zvláštní osobnosti, zvláštní povahy“⁶³.

Muratovová si volí své protagonisty napříč věkovými kategoriemi, z nejrůznorodějších profesních oblastí ji zajímají lékaři, učitelé, žokeji, úředníci, archeologové, geologové, pošťáci, policisté, prostitutky, umělci, bodyguardi, kulisáci,

⁶² Kira Muratova, „Vse moi geroi – malenkie ljudi“. Rozhovor se S.Klebanovem a M.Dubovovou. *Novye Izvestija*, 2005, c. 187, (7. 4.), s. 4.

⁶³ Kira Muratova, „Mně skučno vse tipičnoe“. Z rozhovoru pro BBC, 16.5.2007. Dostupný online na <<http://www.BBCRussia.com>> [cit. 15. 8. 2008].

prodavačky, herci, rekvizitáři a cirkusáci, bezdomovci i sňatkoví podvodníci. Každá z těchto nekonvenčně se projevujících bytostí se snaží uskutečnit svůj malý životní plán, většina z nich se ale vinou bytostné neschopnosti realizovat svůj záměr propadá do labyrintu tužeb a utkvělých představ, které jim sice z jedné strany pomáhají překonat nástrahy stereotypního života, z druhé strany jim však jejich neodbytné zanícení brání navázat kontakt s jinými tvory. Paradoxně tak vzniká situace, kdy únikem z jednoho světa se postavy stávají zajatci světa jiného a tak či tak zůstávají nepochopeny, osamoceny a neuspokojeny ve svých neuskutečnitelných potřebách.

Ruská kritika přiřkla těmto „hrdinům“ označení „druhořadí lidé“⁶⁴, Muratovová je posléze definovala jako „jsou [to - KD] ti, kteří neumějí být doopravdy krutí, kteří nic nedotáhnou do konce. Vždy je něco zarazí, a proto nemohou být doopravdy úspěšní. Nejsou dost houževnatí.“⁶⁵ A právě proto jejich boj se zákeřným světem, v němž jsou nuceni žít, často končí neúspěchem.

3.2 Vášně a posedlosti

Ve druhé části *Astenického Syndromu*, která zachovává existenciální náboj předchozího dílu, nastupuje ústřední téma následující tvorby Kiry Muratovové. Lidé nezpůsobili k unifikovanému životu se noří do paralelního světa vlastních představ a činností, jimiž unikají z přizemnostižití. Tak Nikolaj (S. Popov), středoškolský učitel, umořený nepochopením rodiny a marnou snahou po „zušlechtění“ vykořeněné mládeže, hledá útěchu v literární činnosti. Ve zjitřené době *přestavby* se mu však natolik nedaří adekvátně vyjádřit zakoušející pocity, že ho nakonec neřešitelný vnitřní konflikt přivádí do léčebny pro duševně choré. Ve chvílích, kdy není s to vstřebat realitu života, upadá do letargického spánku⁶⁶. Sen nebo nemoc jako obranná reakce před nepřízní okolního světa jsou připisovány člověku, jehož „pracovní náplní“ je učit žít a přemýšlet dorůstající generaci. Takto kuriózně jsou pojednány i četné další postavy, nyní však se zjevným ironickým podtextem.

Útlocitný policajt (N. Šatochin) ze stejnojmenného filmu se oddává filosofických přemítáním, která mají objasnit zákonitosti zbloudilého světa, jimiž je vláčen. Zdravým

⁶⁴ Později tak Muratovová nazvala svůj snímek – *Druhořadí lidé* (2001).

⁶⁵ *Prem'er*, 2002, č. 47, s.72, cit. z Z. Abdullaeva, c. d. (pozn. 18), s. 14.

⁶⁶ *Iměna oděsskoj kinostudii*, Odessa, 2004. kap. Astenický syndrom (strany nečíslovány).

úsudkem dochází k přesvědčení, že nečekané nalezení kojence mezi zelnými hlávkami⁶⁷ musí mít nutně hlubší smysl. Kdyby totiž bylo veškeré lidské konání nahodilé, bylo by nejpřirozenější na ně jednoduše rezignovat⁶⁸. Popírá tak výrok majitele inkriminovaného zelinářského pozemku, který nalezení vykládá jako „náhodně se přihodivší náhodu“ a nepřidává mu konkrétní význam. Když si Tolja uvědomí, že i setkání s jeho manželkou bylo jednou z takových nepředvídatelností, pochopí, jak je třeba jednat. A svou dosavadní pasivní existenci, která spočívala zejména v nekonečném sepisování zpráv a hlášení, čínorodě mění nestávajícím otcovstvím.

Mentálně zaostalý mladík Míša (F. Panov, *Druhořadí lidé*), jenž „vražedkyni“ Věře (N. Buzková) nevědomky pomáhá „odklidit“ kufr s domnělou mrtvolou, si ústavní život zpestřuje jediným potěšením - shromažďováním vzpomínek do alba, které je přeplněno ústřižky, pohlednicemi, vstupenkami, fotografiemi, klíči a cetkami všeho druhu. Paměť jako záliba a jako prvotní reflex lidské bytosti tu Muratovová sarkasticky připisuje právě pomatenému člověku⁶⁹.

Andrej Andrejevič (B. Stupka) ze *Dvou v jednom* sbírá obrazy aktů, kterými si ve své osamělosti a úpadku mužských sil kompenzuje erotický impuls a nedostatek komunikace s okolím. Vyžilý svůdník dychtí po „ženě života“ ztělesňující horoucí lásku, sexuální oddanost i nadpozemskou krásu, jejímž jediným úkolem bude ležet na černočerné (ve skutečnosti běloskvoucí) posteli a plnit jeho zvrácená přání. Svou zoufalou touhou mučí dospělou dceru (N. Buzková), která má kdysi vyhlášenému *donjuanovi* podobnou bytost obstarat. Máša mu „dohodí“ primitivní a vypočítavou řidičku tramvaje (R. Litvinovová), která - soudě dle reakce Andreje Andrejeviče - definici osudové ženy veskrze naplňuje. Disproporce mezi legendami opředeném milovníku a jeho současnou kondicí (milenky mu už nepadají k nohám na potkání, ale jsou mu nyní násilím dopravovány) odpovídá rozdílu spektra černé a bílé, s jejíž identifikací seladon neustále zápasí.

⁶⁷ Ruský folklór kromě tradičního čápa připouští ještě nalezení miminka v záhonu zelí.

⁶⁸ V rozhovoru se svým známým Tolja Kiriljuk doslova říká „To znamená, že jestli budeme takhle uvažovat [tj., že příhoda s Nataškou je náhoda - KD], pak jsou všechny děti náhoda, a vůbec všechno je náhoda, a nikdo za nic nenese zodpovědnost, a nikdo za nic nemůže, a nic není jisté, a mě to v tom případě nezajímá, a všechno je zbytečné, a mě jedinému je to líto.“ Cit. ze scénáře *Čuvstvitel'nyj milicioner* publikovaného v knize Z. Abdullaevové, c. d. (pozn. 18), s. 382.

⁶⁹ Paměť ve filmu figuruje v ještě jedné podobě (režisérka zrcadlí všechny postupy a témata), která má čistě negativní podobu. Bývalý učitel „nechtěně“ (omylem ho udusí příliš dlouhým pobytem v kufru svého kabrioletu) zavraždí někdejšího kolegu za špatně sestavovaný rozvrh.

Nevšední rozptýlení vyhledávají i další režisérčini hrdinové. Topič a pronajímatel komůrky na homosexuální hrátky (L. Kušnir) si v prvním ze *Třech příběhů - Kotelně* č. 6 krátí pracovní dobu skládáním „infernálně-budovatelské“ poezie, ke které ho podněcuje ohnivý živel. A zdravotní sestřička z *Posedlosti* (R. Litvinovová) rozptyluje své pacienty vyprávěním morbidních historek, po kterých svěřenci rychleji okřívají.

Vášnivá láska (*Ladič, Dva v jednom*), drezura koní či pudlíků (*Posedlosti*), filosofování (*Útlocitný policajt*), „láska k byrokratickým úkonům“ (*Tři příběhy - Ofélie*), tanec či zpěv (*Druhořadí lidé, Dva v jednom*), tvůrčí projevy literární (*Astenický syndrom, Posedlosti, Tři příběhy - Kotelna* č. 6), nebo sběratelské (*Ladič, Dva v jednom*) pomáhají pod slupkou každé z podivných existencí odhalit poměrně netriviální povahy s intenzivním duševním životem.

Poukaz na duševní vytríbenost zdánlivě všedních lidí je postup, který Muratovová zdůrazňuje již od svých prvních snímků.⁷⁰ Ačkoli excentrické postavy samy o sobě k tradičnímu způsobu ztotožnění příliš nevyzývají - většina projevů jejich nervózní existence je téměř nesnesitelná - Muratovovou „nahmataný“ tep lidské duše však bariéru mezi protagonistou a divákem prolamuje. Zarážející výraz životnosti a živelnosti defilujících postav v celé jejich nadsazené stylizaci jsou s to vyvolat u obecnstva jistou reflexi, o kterou autorka usiluje především.

3.3 Zralost a infantilismus

Muratovová s oblibou zdůrazňuje nesouvztažnost věkových kategorií protagonistů a jejich normalizované intelektuální a psychologické vybavy. Předčasně vyzrálé děti a naopak dětinští dospělí podlamují konvenční recepci a blokují možnou empatii. Dětské postavy raných filmů Muratovové (*Dlouhá loučení, Mezi šedými kameny, Změna osudu*) bývají zbaveny bezstarostnosti dětské existence a bez vlastního přičinění jsou vtaženy do labilního světa dospělých. Dospívající Saša (O. Vladomirský) z *Dlouhých loučení* se z romantických představ o vzrušujícím životě tráveném v archeologických expedicích po boku znovunalezeného otce probouzí do smutné reality, v níž fakticky přebírá zodpovědnost za svou matku, neschopnou vyrovnat se s hroící ztrátou (a zradou) syna.

⁷⁰ V. Božovič, c. d. (pozn. 53), s. 15.

Ve filmech *Mezi šedými kameny* a *Změna osudu* je jedna z dětských rolí ztvárněna liliputkou (O. Špalaková), což je klíčovým momentem pro vyznění obou filmů. Ve f. *Mezi šedými kameny* hraje nemocnou holčičku, která umírá na zápal plic způsobený vlhkostí podzemního příbytku. Ve *Změně osudu* se jako hluchoněmá chovanka hlavní postavy pasivně účastní vraždy a je přítomna i sebevraždě svého dobrodince. Její nedětsky znalý pohled bezcitně ulpívající na mrtvolách obou mužů (*Změna osudu*), či mlčenlivě ztrápený pohled předsmrtné agónie (*Mezi šedými kameny*) /obr. 1, s. 70/, mrazí až do morku kostí a bezděčně vyvolává v myslích diváků lehký odpor. Muratovová záměrně potlačuje klasický sentimentální rámec vnímání tragického příběhu a pohrává si se spontánní reakcí diváka, který není schopen upřímně soucítit nevzhledné, vnitřně zralé a přitom na pohled dětské bytosti, což v něm samotném vyvolává hlodavý pocit provinění.

I další dětské postavy snímku *Mezi šedými kameny* jsou ve své vnitřní dospělosti podobně neadekvátní jako jejich starší protějšky ve své dětinskosti. Narušení schématu, ve kterém je racionální vztah ke skutečnosti vlastní dětem a ne dospělým, je rozpracován i v pozdějších snímcích Muratovové. Nyní však vzhledem k některým reáliím postsovětské doby nabývá skandální podoby. Pětiletá holčička (L. Murlykinová) z povídky *Děvčátko a smrt* (posledním ze *Třech příběhů*) se stává nástrojem vraždy, k jejímuž provedení ji bezděčně inspirovala vypočítavá matka. Vlastní strůjce na scéně chybí, a tak je celá akce v rukách dítěte, které se prostým vyplněním matčiny touhy proměňuje v ďábelskou bytost. Přirozená a pochopitelná pohnutka zbavit se protivného dědka (O. Tabakov), jenž svou vtíravou přítomností brání svobodně žít druhým, má výrazný pragmatický podtext. Stařík totiž obývá pokoj v bytě, jenž má v úmyslu jeho „sympatická“ sousedka „pra-vi-ti-zi-ro-vať“ - tak slabikuje dívenka obtížné slovo pár minut před tím, než penzistu otráví jedem na myši.

Ofélie (R. Litvinovová), hrdinka jednoho ze *Tří příběhů*, na prahu dospělosti získá přístup k archívu kojeneckého ústavu, do něhož byla kdysi odložena. Poté, co vyhledá staré záznamy opuštěných a přijatých sem dětí, vykonává dávno naplánovanou mstu. Kromě své matky s ledových klidem a živočišnou satisfakcí zabije i mladou ženu, která rovněž nedostála mateřským povinnostem. V orgastickém ukojení, které zažívá na místech činu, se mísí zvířecost s nejotřesnější podobou lidské vášně.

V posledním dokončeném filmu *Dva v jednom* se Máša (N. Buzková) z obavy před vyděděním podrobuje choutkám zhýralého otce (B. Stupka), který své nestandardní chování ospravedlňuje tím, že se s ní seznámil až v její dospělosti, a tudíž je mu jako cizí. Muratovová neprovokuje jen tématem, ale i zpracováním, když divácky „vděčné“ incestní motivy zbavuje erotického nádechu a nechává vyčnívat jen pobuřující jednoduchost lidské mysli, bezvýhradně soustředěné na vlastní prospěch.

V nedávno dokončeném a zatím neuvedeném filmu *Kiry Muratovové*⁷¹, označeném jako „vánoční pohádka naruby“, se sociální a generační motivy vyostřují. Jednoduchý syžet - dvojice osiřelých dětí se snaží přežít ve světě placených služeb – nabývá na naléhavosti začleněním znepokojivě aktuálních témat. Sourozenci na kyjevském nádraží hledají údajně zde zaměstnaného otce, ale nemají peníze na ohlášení svého vzkazu nádražním rozhlasem. Jsou tedy odsouzeni k životu na ulici, ale rozumný způsob „obživy“ je jim znemožňován organizovanými dětskými gangy. Amatérsky neumělá loupež chleba, ke které sestru po mnoha peripetiích dohnaly okolnosti, se odehrává na pozadí simulované krádeže „zlaté mládeže“, která personál supermarketu za svou adrenalinovou zábavu předem náležitě odměnila. Na rozdíl od nich však dívka končí v nápravném zařízení a hladový bratr umrzne v torzu novostavby. Patos scénáře je jistě v intencích režisérky náležitě opracován, aniž však diagnostika problému ztrácí na ostří a naléhavosti.

3.4 Procítěná niternost a karnevalový exhibicionismus

Tvář, jež zrcadlí charakter postavy, se promítá i do oděvu, který obvykle vypovídá o jejím nitru a sociálním statutu⁷². Muratovová záměrně překračuje rámec tradičního povahopisu a halí své protagonisty do obmyslných převleků, jež znesnadňují určení jejich sociální příslušnosti. Výstřední kostýmy, lichotící paruky, nápadný make-up, efektní klobouky a čepečky napomáhají k proměně postav do různých rolí. Neplní však funkci záměrného matení, jak by se snad na první pohled mohlo zdát, ale naopak poodhalují duševní pochody hrdinů, jejich sny a tajná přání být někým jiným. Pohrávání si s identitou nabízí mnohem větší prostor k průniku do vnitřního světa postav, ačkoli první „karnevalový“ dojem může vyvolat opačný pocit.

⁷¹ Pracovní název filmu zněl *Melodie pro flašinet* (*Melodia dlja šarmanki*).

⁷² Srov. Daniela Hodrová, *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20.století*, Praha, Torst: 2001, s. 560.

Napětí mezi maskou a postavou vrcholí ve chvílích, kdy se hrdina své „druhé tváře“ zřiká. Muratovová si s tímto postupem rozkošně pohrává a s různou mírou intenzity odhaluje duše i těla svých postav. Exhibicionistická nahota – pyšná, okázalá, teatrální a zároveň neerotická, kochající se všemi tvary lidského těla, stojí proti smutné obnaženosti – duševní nahotě – vyvolané silným pohnutím. Do této druhé kategorie patří nejintimnější okamžiky režisérčiných filmů, které se pojí především s prvními díly její filmografie.

Ve f. *Poznávajíc širý svět* Ljuba (N. Ruslanovová) na hromadné komsomolské svatbě pronáší proslov o lásce podmiňující šťastný život každého člověka, a poté si musí od svého nápadníka Nikolaje (A. Žarkov) vyslechnout, že láska (любовь, takové je zároveň i jméno hrdinky) je jen „pomíjivé poblouznění“⁷³. Následná Ljubina replika, že nikdo nikoho nemá rád, je častým refrénem autorčiných filmů, zde je však ještě doplněna gestem vypovídajícím o křehkosti harmonie a iluzornosti romantických představ. Dívka s hořkým úsměvem na rozlítostněné tváři odloží zlatovlasou paruku, ruší své andělské vzezření a pohrouží se do trpkých úvah o neuskutečnitelnosti ideálů. Zhrzenou a neupravenou ji zpoza rohu sleduje Michail (S. Popov), v němž uzrává rozhodnutí požádat ji o ruku.

I v dalším z raných filmů Kiry Muratovové je odložení paruky kulminačním bodem příběhu. V *Dlouhém vyprovázení* se zbavuje falešných černých loken zoufalá matka (Z. Šarko) děsící se odchodu syna. Po hysterickém výstupu na slavnostním koncertě, kterým se dokonale znemožní před maloměstským obecnstvem, plačky, s rozpitým make-upem a s vlasy splihlými nošením paruky, vyvstane před synem v celé své bezmocné lásce, zranitelnosti a nezralosti, a přiměje tak Sašu změnit plány.

K přelomu mezi tragikou intimní a teatrální pak dochází v *Astenickém syndromu*, kde „smutnou anatomii“⁷⁴ obnažených mužských těl předjímá výjev s nahým párem stylizovaným do obrazu Venuše a Amora a podbarveným „nesmrtelným Schubertem“⁷⁵. Narozdíl od těchto výtvarně pojatých scén lahodících estetickým pudům diváků, nazí muži upírající své pohledy přímo ke kameře vyvolávají u diváků nejasně znepokojivý pocit. Prolínání výtvarného aspektu se sociálním nechybí ani

⁷³ V orig. «временное увлечение», záliba či vášeň se později stanou klíčovými pojmy pozdní režisérčiny tvorby.

⁷⁴ Označení režiséra A. Sokurova, cit. z Michail Jampol'skij, *Jazyk – Tělo – Slučaj: Kinematograf i poiski smysla*. Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2004, s. 238.

⁷⁵ K. Muratova, c. d. (pozn. 21), s. 159.

v následujících snímcích, dostává však navíc groteskní nádech pojící se s přemístěním do jiných kulis.

Provokativní nahota postsovětských režisérčiných filmů nese nové sdělení: člověk nyní prochází protikladným procesem, místo niterného odhalování se začíná vyzývavě svlékat a převlékat. Vysvěcení nepřináší katarzní prožitek, jde spíš o jakousi morální nepřístojnost nemístnou a obtěžující zároveň, namířenou proti postavě, která není schopna adekvátně reagovat. „Nahota a obnažování těla [...] před očima druhých obsahuje v sobě vždy jistou dávku protestu proti společenskému řádu jako řádu „oblečených“, řádu tabuizujícímu tělo“⁷⁶ a svědčí o úspěšném završení iniciace. Stejně i u Muratovové patří obnažující se postavy ke kategorii aktivních hrdinů, kteří se už vyrovnali s problémy, jimž čelí jejich nedobrovolní voyeurůi.

Exhibicionistické etudy homosexuála Věničky (Ž. Daniel') v *Kotelně č.6 (Tři příběhy)*, nemají skutečný sexuální podtext. Muratovová znesvěcuje výdobytky demokratické postsovětské kinematografie⁷⁷, když namísto vlnadných krásků svléká povadlé tělnaté figury. Seznamovací scéna obou protagonistů (Věničky i vraha v podání S. Makoveckého), kdy na sebe nahý prostitut upozorňuje bezelstnými slovy „to jsem já“, neodkazuje k předešlým režisérčiným snímkům, v nichž obnažování postav (ostatně vždy jen částečné) bylo výhradně niterným svědectvím o jejich duševním rozpoložení. Divák se cítí stejně zmateně a nepříjemně jako i nebohý úředník, který neprodleně potřebuje spálit mrtvolu sousedky, již ze zoufalství podřezal hrdlo (mj. i proto, že chodila po komunálním bytě nahá), a jehož Věničkův výstup dožene k slzám⁷⁸. Nahota zde nefiguruje ani v roli indikátoru sociálního postavení hrdinů se všemi vyplývajícími z něho negativními významy. Muratovová nevybočuje ze sféry umění a plně využívá antiestetický účinek okamžiku, navíc si zároveň zahrává s kulturní konvencí, v jejímž rámci vnímáme nahotu jako lascivní výlev hříšné duše.

Výrok „to jsem já“ rozmělnuje společenský výstřelek obnažení, neutralizuje jeho nepřístojnost a řadí ho k běžným lidským projevům. Exkluzivnost podobné interpretace spočívá v exemplárním oderotizování motivu nahoty a jeho očištění od všech zprofanovaných konotací, které ho činí módním a prodejným.

⁷⁶ D. Hodrová, c. d. (pozn. 72), s. 647.

⁷⁷ Přísluvečná cudnost sovětských filmů byla první z *přestrojkou* zrušených zásad.

⁷⁸ Pláč už není atributem „odhalujícího se subjektu“, kterým byl v rané tvorbě Muratovové, ale stává se příznakem objektu, jemuž je demonstrativní akt adresován.

Striptýz obézní rekvizitářky (A. Svěnskaja) před kulisákem Víťou (A. Baširov) - pojatý jako odměna za nalezení zmizelé růže nezbytné pro nadcházející představení - je výsměchem „dobrodinní“, které ve své postavě Víťa, původní zloděj rekvizity, zosobňuje. Zároveň se dá interpretovat i jako problematizování estetického uchopení předmětu různými druhy umění. Jde-li v jednom (filmovém) o exemplář esteticky obludného hyperrealismu, pak v druhém (výtvarném) o ukázkou rozkošně smyslné klasiky. /obr. 2, s. 70/

V posledním ze *Třech příběhů – Děvčátku a smrti*, je akcentována zcela jiná strana daného problému. Rozverná holčička záměrně škádlí penzistu (O. Tabakov), jenž na ni dohlíží, a promenuje se na terase nahá, čímž porušuje nevyslovený zákaz. Invalidní stařec ji napomene, aby se oblékla, ale rozkýchá se, což zneváží jeho ultimativní příkaz a on tak upadá do dvojnásob nepříjemného postavení. Pohled na děvčátko ho mravně pohoršuje a „proklatá alergie“ připsaná reakci na kočičí srst mu zabraňuje situaci důstojně zvládnout. Holčička jeho odpuzující záchvat napodobuje a poté parafrázuje matčina slova „*nestyd' se, to je přirozené*“, jejichž smysl však - v rozporu se sousedovým pojetím - odkazuje zejména k ní samé. Slovo přirozené (v orig. jestěstvenno) po vzoru matky vyslovuje „ess-tě-stve-nno“, což sousedovi přivodí další záchvat (tentokrát se zřejmě projevila jeho averze k nedovzdělanosti), špatná (tedy nepřirozená) výslovnost slova „přirozený“, alergie na přirozené „ošacení“ kočky a provokující nahota přirozené podoby člověka odhalují vyprázdňenost označení, které stojí v základu etického hodnocení světa. Muratovová jako vždy lapidárně, nicméně komplexně, vystihuje problematický jev nastolováním otázky po smyslu kategorie *přirozenosti* v době cele soustředěné na generování umělých jsoucen.

4. V zajetí jazyka

Osobité používání jazyka rozděluje režisérčiny postavy do nejrůznějších skupin. Jedni nejsou schopni produkovat vlastní myšlenky, a tak jen opakují úryvky z cizích replik (Nikolaj – *Poznávajíc širý svět*), druzí nedokážou realitu vtěsnat do uzuálních škatulek a snaží se její podstatu vystihnout alternativní charakteristikou (Michail – *Poznávajíc širý svět*), třetí omezují svou konverzaci převahou imperativu (Lina – *Ladič*), čtvrtým se nedaří uhádnout náležitý rod (Kiriljukovi – *Útlocitný policajt*) nebo pociťují nejistotu

v určení slovesných kategorií, a tak raději používají naráz oba slovesné vidy (Věra – *Druhořadí lidé*). Někteří z nich v souladu se svou sociální rolí volí lexikum odpovídající jejich „profesnímu“ vidění světa (Tolja – *Útlocitný policajt*), jiní se nechávají unášet svým vybroušeným literárním talentem a jejich proslovy se místo sdělení orientují na vlastní prezentaci (postavy R. Litvinovové, topič v prvním ze *Třech příběhů*, Nikolaj – *Poznávajíc širý svět*).

Vzhledem k této „lehké“ neadekvátnosti v jazykovém uchopení reality, dochází mezi postavami jen zřídka k běžnému přenosu informace. Neochota vyjít za hranice svého uzavřeného světa způsobuje komunikační blok, v němž se souvislý význam řeči ztrácí v přerušování úvah jedné postavy druhou nebo se vyprazdňuje mechanickým mnohonásobným opakováním replik. Krize řeči a jazyka, jež je odrazem krize určitého konceptu skutečnosti, nabývá podoby nesouvislé, alogické struktury, která dále krizi skutečnosti prohlubuje⁷⁹. Muratovová tento problém reflektuje a zároveň překonává tím, že vytváří vlastní způsob komunikace postav. Dekonstrukce běžného jazyka zaobalená do tvůrčího vynalezení jazyka nového je režisérkou uskutečňována v několika krocích.

Postavy, které se vzájemně neslyší a neposlouchají, se na sebe snaží upozornit extravagantním způsobem promluvy, jehož kostru tvoří nevšední postihování světa, dráždivé opakování a potlačení sémantiky a logiky řeči na úkor rytmu, intonace, mimiky a gest. Autorčina filmová řeč zrcadlí tyto procesy ve třech rovinách: ve zvukové (vlastní promluvy postav – *text*), výrazové (emotivní podbarvení replik – *podtext*) a obrazové (zasazení promluv do kontextu – „*nadtext*“). Tato mnohvrstevnatá komunikace je předmětem rozboru následujících stran této kapitoly.

4.1 Nesdělitelnost

Neschopnost vést dialog je často vyvolána tím, že postavy neodpovídají ani tak na slova svých společníků, jako spíše na vlastní myšlenky, které byly těmito slovy vyvolány⁸⁰. Výstižnou ukázkou může být „rozhovor“ Valentiny a Nadi při pohledu na rozestavěné sídliště (*Krátká setkání*), ve kterém jsou repliky „seřazeny“ takřka náhodně.

⁷⁹ Jindřich Chaloupecký, *Expresionisté*. Praha, Torst: 1992, s. 62, cit. podle D. Hodrová, c. d. (pozn. 72), s. 34.

⁸⁰ Viktor Božovič, *Rentgenoskopie duši. Iskusstvo kino*, 1987, c. 9, s. 57.

Valentina: Hezké, vid'?

Nad'a: Ke mně se jede po téhle cestě pořád rovně... Nemáte tu ani normální vodu, tahle páchne potrubím.

Pohnutkou k mluvení dokonce ani nemusí být touha něco sdělit, skutečný obsah rozjímání totiž často zůstává v myslích protagonistů, jak je tomu v rozmluvě manželů Kiriljukových (*Útlcitný policajt*). Tolja o vlastním předmětu svých úvah – nalezené holčičce, již odevzdal do kojeneckého ústavu – Klavě nic neprozradí a ona sama mu vlastně věnuje minimální pozornost.

Tolja: „Ted' asi už spí... Možná že spolu komunikují se zavřenýma očima. Nebo možná jedno oči odevře a druhé zavře a pak si to prohodí.“

Klava: (vypráví svůj sen) „Zvedl si ruce strašně vysoko...“

T: „Už ji určitě nakrmili. Mají tam teplo, Klavo. Promrzl jsem, a oni mě tam stejně nepustili. Řekli, že mají karanténu. Vanul odtamtud takový příjemný, teplý vzduch. Jenže oni mě nechtěli ani za nic pustit, za žádnou cenu... Ačkoli jsem jim říkal...“

K: „Sakra...! Spletl jsi mě, zapomněla jsem, co se mi zdálo. Co jsi říkal?“

T: „Strašně jsem promrzl, přikryj mě něčím. A ještě mám třísku.“

Jazyk je jedním z klíčů k určení charakteru protagonistů, zařazuje je sociálně, intelektuálně a profesně, vypovídají o jejich povahových rysech a emocionálních náklonnostech. Kira Muratovová přivedla k dokonalosti oblíbenou premisu sovětské kinematografie, která předpokládá, že každá sociální vrstva má svůj charakteristický způsob vyjadřování. Rozlišení jazyka venkovských a městských obyvatel, provedené se zarážející lehkostí a účinností v *Krátkých setkáních*, zdůrazňovaný oděský kolorit zpěvné ruštiny promísené se zemitou ukrajinštinou (zejména v *Útlcitném policajtov*i, *Druhořadých lidech*, nejskvostněji v podání Iriny Pavlovny v *Astenickém syndromu*), prvky stylizované předrevoluční ruštiny, kterou se Andrej snaží přizvukovat Anně Sergejevne (*Ladič*), či těžkopádný, ornamentalizovaný jazyk kolonialistů ve *Změně osudu*, plavně navozují atmosféru prostředí, v němž se film odehrává.

Muratovová zřetelně odlišuje jednotlivé postavy jejich podle lexikální a stylistické vybavenosti. Nekultivovaná mluva Alisy („mám v hlavě... no takovej, kalejdoskop“, „štípla

jsem vám kaviár“) v f. *Dva v jednom* kontrastuje s nadnesenými replikami Andreje Andrejeviče z téhož titulu („*chcete se vyfotografovat, dívky?*“, „*představte si toto lože, sametové černo-černé lože a na něm zářivě sněhobílé tělo krasavice*“). Literátské monology učitele v *Astenickém syndromu* vyňaté jakoby z jeho připravovaného románu, ve skutečnosti jsou to úryvky z režisérčina deníku („*Nemohu vyjádřit pravdu slovy, i když je blízko a je zjevná stejně jako žloutek v bílku, přesně jako žloutek v bílku.*“, „*Toužil po něčem sentimentálním, po tom, aby se opět začaly kouřit papirosy, aby byly v módě dlouhé lokny nebo aby se lidé zajímali při vyznání lásky.*“) a ztřeštěně-pochmurné úvahy sestřičky z *Posedlosti* („*V márnici je příjemně. Je tam chladno. Obecně vzato máme skvělé pathology, dneska jsem u nich byla ve věci jednoho našeho pacienta, mladého muže. Už mne nudí se na to všechno dívat pokaždé znovu, a tak jsem se začala dívat na obličej mrtvol, když mu to dělali, měl ho takový... sraštěný, jako kdyby to sotva mohl snést, a když to všechno skončilo a jeho zašili, obličej se mu najednou vyhladil, jako by se mu ulevilo.*“) rafinovaně napovídají, jakou optikou protagonisté na svět nahlíží a co se v jejich myslích odehrává.

Postavy jsou rozlišeny i vlastním přístupem k jazyku. Slovesné „přisvojení“ světa výrazně rozděluje Ljubiny nápadníky, Michaila a Nikolaje, v *Poznávajíc širý svět*. Kolja komentuje okolní dění úryvky frází, které zjevně zaslechl na schůzích, v rádiu nebo v televizi. Jeho neselektivně přejatá mluva nenese známky citové angažovanosti a působí vždy jako veřejné vystoupení, neboť je prezentována hlučně a nejlépe na vyvýšeném prostranství. Jeho vůbec první replika odkazuje k reklamě na osobní vůz značky *Žiguli*, jehož posádku má z bahna vytáhnout kolem projíždějící Michail. Kolja se ho snaží zastavit, poté vyskočí k němu na podvozek a huláká: „*Šéfe, šéfe! Zastav! Šéfe, podívej! Je rychlý, komfortní, přizpůsobený k terénní jízdě, má sedadlo s regulací délky a sklonu, stačí si najít práci řidiče, chytout za volant a hned pocítíš známého ducha žigulíku.*“ Jeho slova nijak nekorespondují s nastalou situací a vyvolávají dojem, jako by Nikolaj nebyl schopen formulovat svou prosbu a jediné, co si v této spojitosti vybavil, byl citovaný slogan značky zapadlého vozu. Teprve Michailova otázka „*Máš lano?*“ nás přivádí k podstatě problému, a odvádí kameru soustředěnou do této chvíle na tváře obou mužů k svízelným okolnostem, v nichž se auto ocitlo.

Nikolajova přehrávaná extenzivnost, nepoměr mezi stylem, jakým se o věci mluví a věcí samou, je přímo protikladná lyrické neurčitosti Michaila. Míša nezapadá do normativně nominálního světa, není schopen přímého pojmenování a svůj vztah ke

světu vystihuje skrze „fenomenální“ spojitost věci a jejího (formálního) názvu. Z následující ukázky, která je v přímém kontrastu s Nikolajevovými výstupy, vysvítá zásadní rozdíl mezi povahami obou mužů, který Muratovová tak jemně a výstižně vykreslila právě jejich mluvou.

(Michail s Ljubou sedí na posteli před novostavbou, do které se dívka stěhuje. Obklopují je Nikolaj a dvojčata Zoja a Věra, kteří tlumočí nejasný Michailův návrh.)

/obr. 3, s. 71/

Michail: „Musíme jít.“

Ljuba: „Kam musíme jít?“

M: „Musíme si přece stoupnout do fronty.“

L: „Do jaké fronty?“

M: „No přece do té nejdelší.“

Jedno z dvojčat: „Největší fronty jsou na žigulíky“, druhé dodává: „a v zelenině, když přivezou bulharská rajčata“

L: „Ty mě zveš do zeleniny?“

M: „Dál.“

L: „Dál?“

Jedno z dvojčat: „Potom je nábytek.“

M: „Ještě dál.“

Druhé dvojče: „Pak už je jenom policie.“

L: „Tak vidíš, dál už je jenom policie.“

M: „Trošku blíž.“

Nikolaj: „Co to má být, představujete skříň nebo co? Dál, blíž, blíž, dál, dál, blíž, blíž, dál.“

L: „A co je tam blíž, Míšo?“

Nikolaj: „Blíž je matrika, Ljubo.“

L: „Ty mě zveš tam?“

M: „Musíme se přece zařadit do fronty. Víš, jak dlouho lidi čekají? Nejdůležitější je obsadit místo.“

L: „Úplně nejdůležitější?“

M: „Úplně nejdůležitější... chtěl jsem to říct už dřív.“

L: „A proč jsi to neřekl? Myslels, že nepůjdu?“

M: „Ne, nemyslel... nebo možná že myslel.“

Jak poznamenává M. Jampol'skij „přímé pojmenování je pro Michaila nepřipustným promítáním slov do skutečnosti.“⁸¹ Rozpojení uzuálně-slovesného vztahu mezi jevem a pojmem Michail zaplňuje jedinečnou charakteristikou toho kterého úkazu, v konkrétním případě nekonečnými frontami, jež stojí na cestě oficiálnímu stvrzení vztahu dvou lidí.

Ljubiny nápadníci si v úvodní a závěrečné scéně vyměnili postavení tlumočníka, kdy jeden z nich vždy korigoval výpověď druhého. Michailova esenciální „poetika“ i Nikolajevova prozaická „reprodukce“ představují určitý odklon od bezprostředně srozumitelného náhledu na svět a vynucují si tak kontextový překlad.

4.2 Překlad jako esence propasti

Právě „překlad“ je jedním z klíčových témat pozdní tvorby Kiry Muratovové. Charakteristické mnohanásobné opakování replik je s tímto motivem úzce provázáno. V scénáři k filmu *Útlomitný policajt*, ve scéně u soudu, kde se Kiriljukovi domáhají adopce nalezeného miminka, režisérka sama zavádí funkci překladatele, již svěřuje přísedícímu Semikovovi⁸². Ten nejen bez ustání opakuje soudcovy repliky (samozřejmě se změnou intonace), ale dokonce publiku objasňuje i smysl pauz, které ve svém projevu soudce čas od času dělá.

(Troubení lodě z přístavu ruší soudní přelíčení)

Soudce: „Zavřete okno... Prosím.“

Přísedící: „Prosím, zavřete okno.“

Soudce: „Ne, tohle nezavírejte, je dusno, děkuji.“

Přísedící: „Ne, tohle nezavírejte, je dusno, děkuji.“

(Lod' se znovu připomíná.)

S: „Zavřete okno, prosím.“

P: „Okno, prosím, zavřete.“

S: „Ne, tohle nezavírejte, je dusno, děkuji.“

P: „Ne, tohle nezavírejte, je dusno, děkuji.“

⁸¹ Michail Jampolskij, Muratova – Tri fil'ma o ljubvi. *Kinematografičeskije zapiski*, 2007, c. 82, s. 106.

⁸² Ve scénáři za replikou Semikovova „Prosím, zavřete okno.“ Muratovová poznamenává: „vlastně se často chová jako překladatel“, cit. z Z. Abdullaeva, c.d. (pozn. 18), s. 398.

(Soudce s neurčitě zasněným pohledem mlčí a přemítá neznámo o čem.)

Přisedící: „Podobné nečekané pauzy jsou pro něj příznačné, když se začíná nudit, jeho myšlenky na okamžik odlétají do dále. Poté se jeho pozornost vrací k případu, přičemž nikdy... nikdy... nezapomíná, s čeho začal...tedy, chtěl jsem říct, na čem přestal.“

S: „Světlo, světlo, zapněte světlo v síni!“

P: „Světlo v síni, prosím.“

S: „Zapnuli, dobře, děkuji, posad'te se.“

P: „Děkuji, posad'te se.“

S překladem si Muratovová pohrává už v *Astenickém syndromu*, kde dvě gymnazistky simultánně papouškují text identické maturitní otázky v angličtině a v ruštině. Ve f. *Poznávajíc širý svět* společným úsilím obou dvojčat Věry a Zoji (jedna druhé radí zapomenutý text) zaznívá slavnostní řeč na jakési mládežnické oslavě.

Kromě nápovědy a překladu se opakování vyskytuje i jako dramaturgicky „odůvodněný“ prvek při špatném telefonickém spojení, které představuje příznačný motiv autorčiných raných děl. Postavy v nich stále dokola opakují slova, která se mezi nimi a adresátem záhadně ztrácí.

Nejznámější a nezaměnitelnou podobou tohoto postupu je ovšem iritující a manýristické opakování, v němž si protagonisté ventilují vlastní obavy, myšlenky, potřeby a přání. Vhodnou ilustrací může posloužit scéna z *Útlčitného policajta*, v níž neprůbojný padesátník prosí o nocleh na policejní stanici. Svou žádost opakuje celkem devětkrát s lehkou obměnou slovosledu a větného přízvuku (podtržená slova).

Matka mne po jedenácté hodině nepouští domů. Dovolte mi za těchto okolností přespát tady u vás, na policii.

Matka mne po jedenácté hodině nepouští domů. Dovolíte? Přespím u vás, na policii.

Matka mne po jedenácté hodině nepouští domů (pauza), dovolte mi prosím přespát u vás, na policii, když už je to tak.

Matka mne po jedenácté nepouští domů, tak mi přeci dovolte přespát u vás, na policii.

Matka mne po jedenácté nepouští domů, nechte mne u vás přespát, na policii.

Říkám, matka mne po jedenácté, obvyčejně, nepouští domů, tak já bych u vás přespál.

Mne matka po jedenácté, podle Greenwicche, nepouští domů...

Mne matka má po jedenácté nepouští domů, tak mi dovolte přespát u vás na oddělení.

Matka má po jedenácté mě nepouští domů, dovolte mi u vás přespát, na policii.

Michail Jampol'skij interpretuje autorčino opakování jako prostředek k vyjádření bezobsažnosti komunikace, která nepřináší nové informace a omezuje se na nekonečné produkování stejných klišé. *Tautologické opakování*, které má úzký vztah k principu totožnosti, staví proti *pseudotautologickému pleonasmu*, který „potvrzuje identitu, ale tváří se, jako by jeho sdělení zahrnovalo nějaký rozdíl.“⁸³ Viktor Božovič mluví o dialogu, který se točí na místě, klopýtá o opakování, vytváří pauzy, skze něž se odhaluje to, co stojí za slovy, tedy strach z neznáma, z nezdejšího světa. Slovo je podle něj použito ve své magické funkci a s jeho pomocí se postavy snaží izolovat od toho, co nechtějí vědět a s čím nemohou žít⁸⁴. Hans-Joachim Schlegel v knize Zary Abdullajevojé tvrdí, že opakování sice vyvolává dojem mechaničnosti, ve skutečnosti však narušuje automatizaci vnímání, což nám pomáhá se zastavit na konkrétním jevu a pocítit ho, popř. si uvědomit dvojakost světa, která se díky tomuto gestu nabízí ke kontemplaci⁸⁵. Zara Abdullajejová zmínila v souvislosti s režisérčiným postupem akméistický princip totožnosti $A=A$ ⁸⁶, jenž zdůrazňuje předmětnost světa a svou teorii aplikuje v nesymbolistně jednoznačném užívání slov v básnické oblasti⁸⁷. Sama autorka na tento účet dodává: „To je prostě proto, že mám ráda operu. Vždyť jak to bývá v opeře? On zpívá „Mám vás tak rád. Mám vás tak rád. Mám vás tolik rád.“ A ona mu odpovídá „Svítil měsíc. Svítil měsíc.“ Sbor „Podívejte, jak se mají rádi. Podívejte, jak svítil měsíc. A ptáčci, a ptáčci!“⁸⁸

Kira Muratovová svá díla vnímá jako velmi konkrétní odraz reality, proto se zdá být nejpřínosnější nepodrobovat její tvorbu generalizujícím obsahovým výkladům a přihlížet ke konkrétním okolnostem, v nichž se opakování v nějaké ze svých podob vyskytuje. Mnohem zajímavějšího zjištění, než jaké můžeme dostat z mnoha zmíněných interpretací, se dobereme přihlédnutím k výstavbě daného postupu. Formální podoba opakujících se replik totiž napodobuje strukturu vzniku filmového obrazu. Jednotlivá

⁸³ Michail Jampolskij, O Muratovej. Razbor motivov, opredelajuščich strukturu jazyka. *Kinematografičeskije zapiski*, 2007, c. 81, s. 10.

⁸⁴ V. Božovič, c. d. (pozn. 53), s. 20.

⁸⁵ Hans-Joachim Schlegel, *Ritm*. In: Z. Abdullajeva, c. d. (pozn. 18), s. 151.

⁸⁶ Z. Abdullajeva, *Tamtéž*, s. 228

⁸⁷ Wolfgang Kasack, *Slovník ruské literatury 20 století*. Praha, Votobia: 2000, s. 26 (heslo akméismus). Akméistické hnutí se vymezovalo vůči dekadentnímu symbolismu, po jehož boku na poč. 20. století v Rusku existovalo. Akméisté (N. Gumiljev, A. Achmatovová, aj.) zdůrazňovali futurickou zásadu „slovo jako takové“, ale na rozdíl od svých avantgardních soupeřů, kteří měli na mysli především zvukovou stranu slova, akméisté prosazovali „tíhu“ jeho obsahu.

⁸⁸ Z rozhovoru Dmitrije Bykova s Kirou Muratovovou, c. d. (pozn. 4), s. 16.

okénka filmového pásu v rámci jednoho záběru se od sebe liší právě tak málo, jako výše uvedené repliky uzurpovaného syna. Plynoucí čas pozměňuje jejich význam stejně, jako konstruuje souvislé vyprávění z navlas si podobných záběrů. Z tohoto důvodu můžeme režisérčinu inovativní metodu jednoznačně označit za vpravdě filmový jazyk.

Přijmeme-li tuto teorii, která vysvětluje princip fungování autorčina oblíbeného postupu, můžeme přejít k jeho interpretaci. V promluvách postav se opakování obvykle nevztahuje k předmětnému světu, nýbrž k emocím. Formulování pocitů, je jistým druhem překladu, spojením dvou rozdílných světů, vnitřního (emoce) a vnějšího (jazyk), které se v sobě odráží, ale kteří si nemohou být rovni. Téma *překladu* nachází své paralely v pojmech *zrcadlení* a *nápodoby*, jež jsou v autorčině tvorbě akcentovány v nejrozličnějších podobách: skutečnost se odráží v umění, film imituje život, lidé se zrcadlí v sobě navzájem (odtud oblíbený motiv dvojníků), slova se promítají do obrazu, originál se odráží v kopii, loutka v člověku, člověk ve zvířeti, dospělý v dítěti, živé v mrtvém a naopak.

Mimésis jako zákon umění je Muratovovou rozšířen na fungování celého světa. Opakování, které je v jazykové rovině právě takovým *napodobováním*, má své místo v dnešním světě (traumata, sebe prezentace) stejně jako v předchozím režimu (ideologie), bývá projevem oficiální i masové kultury, figuruje v niterných vyznáních každého z nás i v nejnesympatičtějších projevech lidské povahy. Na ty se reflexivní přístup Muratovové rád soustředí, a právě tím vyvolává nelibost diváků, kteří odmítají být spoluúčastníky autorčiny kontemplace o podstatě lidské duše a doby, v níž se ona, tj. duše, konstituuje.

4.3 Nesrovnalosti zobrazení

Slova nabývají různého významu v závislosti na tom, kdo, kde a jak je pronáší. Postava má jiný úhel pohledu než vypravěč (*Dva v jednom*), promluvy odehrávající se uvnitř a vně diegetického prostoru mají různou výpovědní hodnotu. Monolog, dialog a polylog se neodlišují jen počtem zúčastněných osob, ale především způsobem rozpravy. „Ozvuk“ absentujících postav v podobě vzkazu nahraného na magnetofonovou pásku (*Krátká setkání*), hlasu z telefonního sluchátka (*Dlouhá loučení*) či dopisu, nezbytného doplňku libovolného z režisérčiných filmů, se liší nejen formou, ale i stupňováním (ne)přítomnosti osob. Muratovová proti sobě však nestaví jen různé druhy promluv,

zahrává si také s obrazem, který neakceptuje své zvukem podmíněné postavení a vzájemný vztah pojímá (zdánlivě) autonomně. Obraz neposlušně předchází či naopak dohání postavami rozvíjené téma a často přímo protiřečí tomu, co se některý z hrdinů snaží namluvit sobě, druhým nebo divákům, takže můžeme získat dojem, že vypráví svůj vlastní příběh

V režisérčiných raných filmech často slýcháváme z dosud neznámých úst úvodní monolog, který předjímá dění celého filmu. Kamera přitom rozjímající postavu nezabírá, místo toho bloumavě zaznamenává „podružné“ okolnosti scény nebo se vpíjí do tváří jiných protagonistů.

Krátká setkání otevírá laškovná úvaha hrdinky (v podání samotné režisérky) směřující k „existenciální“ otázce, umýt-li či neumýt nádobí, která se prolíná s koncipováním referátu pro „drahé soudruhy“⁸⁹. Ještě dříve než si poprvé prohlédneme hrdinčinu tvář (prozatím je ukázána jen zezadu či z profilu), je citlivě nastíněn základní konflikt postavy nespokojeně těkající mezi svým neuspořádaným osobním životem (jehož ironickým příkladem je právě kupa špinavého nádobí) a odpovědnou veřejnou funkcí členky městské správy.

Ve f. *Poznávajíc širý svět* se s Ljubou - přesněji s Ljubiným hlasem, který anticipuje dívčinu podobu - seznamujeme prostřednictvím úryvku z jejího proslovu, který později pronáší na komsomolské⁹⁰ svatbě. Kamera dívku zcela pomíjí, její slova zní na pozadí Michailova portréту, jež jakoby se do nich zaposlouchával, ačkoli je ve skutečnosti slyšet nemůže, stejně jako nemůže vědět, komu ona slova patří. Melodický hlas, jenž procítěně pronáší optimistická slova o lásce, se harmonicky váže s podobou jiné postavy, jakkoli v tuto chvíli není řeč bezprostředně směřována k ní. V této scéně je zahrnuta nejen milostná zápleтка filmu, v níž Míša s Ljubou hrají hlavní role, ale také její pozdější rozuzlení.

Ve *Změně osudu* jsme konfrontováni s ústřední kolizí filmu ještě před jeho faktickým začátkem. Už při úvodních titulcích k nám odkudsi doléhá příjemný ženský hlas, o němž se až později dozvídáme, že patří uvězněné vražedkyni (N. Lebleová) a že odříkávaný text je přípravou na obhajobu při soudním přelíčení. Její monolog zaznívá v nepatrných obměnách v průběhu celého filmu, pokaždé ho však obraz doprovází

⁸⁹ Těmito slovy referát začíná a... končí, neboť postavě se v podobném konformním duchu nedaří pokračovat.

⁹⁰ Komsomol – kommunističeskij sojuz mlodeži neboli svaz mladých komunistů.

jinou částí vyprávěného příběhu. Tato kompozice nám tak až do samotného závěru znesnadňuje vytvoření představy o posloupnosti celé historie.

Nápadité zacházení s obrazem, který se relativně málo ohlíží na paralelní slovesnou rovinu, ještě prohlubuje nejistotu vyvolanou „překladem“ našeho vnímání skutečnosti a skutečnosti samé. Nejradiálnějším příkladem takového zacházení je *Astenický syndrom*, který je od počátku do konce vystavěn na protikladném spojování částí na nejrozličnějším receptivním stupni. Kompozice dvou příběhů, „cizího“ (film ve filmu) a vlastního, vykreslení jejich hrdinů – agresivní ženy a apatického muže, neopodstatněná smrt jednoho člověka a odumírání jiného, jenž má teoreticky všechny předpoklady k normálnímu životu, zlom dvou epoch – ustrnulého socialismu a chaotického kapitalismu, živočišná spontánnost Iriny Pavlovny a anemický intelektualismus Nikolaje – všechny tyto kontrastně vystavěné obsahové i formální prvky vytváří důmyslnou personifikaci tehdejšího vědomí člověka.

Výsostný obraz neuchopitelné spletnosti lidského charakteru (zrcadlící charakter doby, v níž postava žije) je zachycen v metamorfóze Iriny Pavlovny. V jedné z nezapomenutelných scén *Astenického syndromu* se hádává, nekultivovaná a superobézní učitelka promění v domácím prostředí v tvůrčí a rpzvernou bytost, jež s přirozenou neohrabaností přikládá k ústům trubku a vyluzuje z ní tóny „*Strangers in the Night*“. Její neumělé, ale nesmírně okouzující sólo záhy podchytí symfonický orchestr, jenž melancholickou melodii rozezní naplno. V tuto chvíli se náš pohled od záhadné bytosti odpoutává a vpíjí se do složitého vzoru koberce, jehož struktura je stejně neproniknutelná jako duše člověka.

V závěrečné sekvenci tohoto snímku se za jízdy metrem setkáváme se spořádaně působící osobou ženského pohlaví, dobře oblečenou, v brýlích, jako nezbytném indikátoru „solidnosti“, z jejíchž úst se pojednou line proud nepřístojných slov. Po chvíli svůj překvapující projev sama komentuje slovy „*vězí mi to v hlavě, nevím proč, všechno je v pořádku, proč tedy... nevím*“ a necenzurní výstup opakuje hledíc přitom přímo do objektivu kamery. Divák je znejistěn hned z několika důvodů, nejen že zjev ženy nenasvědčuje podobným excesům, ale především fakt, že i ona reflektuje abnormálnost situace a přitom plynule přepíná mezi standardním fungováním a nepřipustnými výlevy, vyráží dech. Její pohled navíc beze stopy studu směřuje bezprostředně

k divákovi, čímž dokonale nahlodává důvěru v možnost etického hodnocení světa.
/obr. 4, s. 71/

Muratovová podobným způsobem ráda narušuje i hranice žánru a tematické zasazení vyprávění do odpovídajícího prostředí. Ve svém jubilejním⁹¹ opusu *Ladič* usazuje mladý pár, něžně oděnou blondýnku s kučeravými vlasy a příjemně působícího muže v tričku s nápisem *Angel*, na břeh moře a nechá je v idylické atmosféře spekulovat nad tím, jak nejlépe okrást starší dámu. /obr. 5, s. 72/

Lina: „A děti má?“

Andrej: „Nemá, je sama, samotinká. Možná by mě adoptovala, zdá se, že jsem se jí zalíbil.“

L: „A co třeba ji prostě zabít. Prostě zabít, normálně tupě zabít. Víš přeci, že to všechno můžeme promyslet.“

A: „Jasně, jak to, že mě to hned nenapadlo. Zabít. A jak? Podřezat hrdlo? Oběsit? Shodit z balkónu?“

L: „Děti nemá.“

A: „Děti nemá.“

L: „Děti nemá.“

A: „Nemá děti, a co dál?“

L: „Děti nemá.“

A: „Má brilianty, obrazy, peníze... určitě spousty. Děti nemá.“

L: „A kolik je jí let?“

A: „No nevím, tak šedesát, a co jako?“

L: „A kolik myslíš, že měla potratů?“

A: „Co to je za otázku, jak to mám vědět?“

L: „No, mně je 32 let. S tebou jsem měla tři a s ostatními klukama...“

A: „Mě to nezajímá!“

L: „Já se tě nesnažím zaujmout, já se bavím o tý ženský. Myslím, že mohla zabít tak 30 lidí.“

A: „No nevím, třeba používala nějakou ochranu.“

L: „Ale já vím, určitě nejmíň 20 lidí.“

A: „Nechápu, na co narážíš.“

L: „Víš, co je to ruka boží?“

A: „Ne, nevím.“

⁹¹ *Ladič* byl natočen v roce režisérčiných sedmdesátin.

L: „Dozvíš se to. Všichni se to dříve nebo později doví.“

Konejšivě šumící moře je dvakrát svědkem podobného rozhovoru. Ony dvě scény jsou paradoxně zasazeny do nejromantičtějšího prostředí, jaké v tvorbě Kiry Muratovové můžeme najít. Podobné „nesrovnalosti“ jsou nesmírně půvabným režiséřským tahem. Podkopávání stereotypů v konstrukci zvukové (řeč, intonace, hudba), významové (smysl řečeného) a obrazové složky nás nutí přeskupit navyklé a pohodlné vnímání, vyvinout mozkovou činnost a pochopit, v čem onen naléhavý pocit živosti a skutečnosti spočívá.

5. (Re)konstrukce skutečnosti

Realita se definuje jako opak fikce⁹², jako skutečnost, která stojí proti toliko pomyšlenému⁹³, jako to, co existuje ve skutečnosti, co skutečně zakoušíme nebo vidíme⁹⁴ nebo jako objektivní podmínky lidského života⁹⁵. Po jedné z projekcí *Astenického syndromu*⁹⁶ Muratovová na otázku, proč je pro ni tak důležitá závěrečná scéna, v níž z ženských úst zaznívají hrubé vulgarismy⁹⁷, odpověděla, že je to obyčejný pravdivý život, bezprostřední realismus a že kdyby byla důsledná, musely by nadávky z plátna znít nepřetržitě po celou dobu filmu⁹⁸.

V jednom z rozhovorů o několik let později autorka vyjádřila své přesvědčení o tom, že nic takového jako obecná pravda neexistuje, neboť „to co vnímá jako pravdu jeden, řekněme prostý, divák, bude jiný, který má své pojetí pravdy, vnímat jako lež. Ani jeden z nich se pravdě nepřiblíží, protože mozek každého člověka je ohraničený. Prizma, skrze které člověk svět vnímá, za „pravdu“ nebo „nepravdu“ označit nelze [...] Žádné umění není možné nazvat pravdivým, neboť vždy určitou měrou „zpestřuje“

⁹² Srov. *Akademický slovník cizích slov*, Praha, Academia: 2001, str. 649.

⁹³ Srov. *Ottův slovník naučný XXXI*. Praha, Argo: 2000, str. 343.

⁹⁴ Srov. *Compact Oxford English Dictionary of Current English*. Oxford University Press: 2005, s. 548.

⁹⁵ Srov. *Bolšoj tolkovyj slovar' russkogo jazyka*. Sankt Petěrburg, SPbGU: 2002, str. 246

⁹⁶ V dobách Sovětského svazu režiséři často doprovázeli svůj film na „turné“, které zahrnovalo debatu s diváky. Odpověď Muratovové zazněla po promítání v universitním městečku v Novosibirsku.

⁹⁷ Tato scéna byla kamenem úrazu na cestě za povolením k distribuci. Muratovová však trvala na svém, epizodu nevystříhla, a po určitých průtazích se titul v kinech přece jen objevil.

⁹⁸ K. Muratova, c. d. (pozn. 21), s. 157.

podobu světa, který nejsme schopni rozumově uchopit.“⁹⁹ Vědomé rezignování na všeobecně přijatelné pojetí skutečnosti režisérce umožnilo oddat se naplno své tvůrčí koncepci skutečnosti. Hravá podoba reality, jež z onoho přístupu vykryštovala, zachovává mnohé styčné prvky s každodenním světem, jak jsme zvyklí ho přijímat, vinou režisérčiny *netrpělivosti*, jak se ona sama vyjadřuje, se ovšem její forma začíná komplikovat.

Jakým způsobem se ona netrpělivost projevuje a k jakým narušováním běžného obrazu skutečnosti vede, se pokusím analyzovat v závěrečné kapitole své práce.

5.1 Ambivalentnost prostředí

Muratovová ve svých dílech předvádí poměrně široké spektrum nejrozumnějších druhů především urbanistických interiérů. Maloměstské pokojíky s nezbytnou příměsí domáckosti a kýče (*Astenický syndrom*), nesmyslně okázalé příbytky novodobých zbohatlíků (*Druhořadí lidé*, *Dva v jednom*, *Ljubin dům v Ladiči*), kterým kontrastuje harmonická uměřenost domů rodové šlechty pěstující tradici předrevolučních *salónů* (byt Anny Sergejevny v *Ladiči*), staveniště nového města a traktorové stanice (*Poznávajíc širý svět*), nezabydlené obydlí městské vykořeněné generace (*Útlcitný policajt*), příbytky kolonialistů i „zkolonializovaných“ domorodců, alternativní půdní prostor nemajetných mladých vynalézavců (*Ladič*) /obr. 6, s. 72/, stísněné komunální byty (*Astenický syndrom*, *Tři příběhy*) – všechna tato místa jsou zmenšené modely universa, obrazy lidského vědomí, které věrně odráží způsob myšlení a duchovní naladění svých obyvatel.

Muratovová se ale nespokojuje jen se zrcadlením lidské duše v obraze jejích obydlí a se stejnou neúprosností, s jakou prosazovala necenzurní výlev v závěrečné sekvenci *Astenického syndromu*, „prošpikováává“ svá díla nelibými narážkami na hlubinnou povahu prostředí, ve kterém se člověk vyskytuje, a smyslu konaných činností, jimž se lidé oddávají. A tak mezi domy, jejichž styl bývá označován jako „podnikatelské baroko“, najednou pobíhá stádo vypasených vepříků (*Druhořadí lidé*), v nezabydleně neuspořádaném panelovém bytě novomanželů visí hned dva Malevičovy *Černé čtverce* (*Útlcitný policajt*), v zákulisí provinčního divadla si spokojeně pěstují slepice (*Dva v jednom*), příbytky nábožensky zaměřených obyvatel jsou vybaveny demonstrativně

⁹⁹ K. Muratova, c. d. (pozn. 59), s. 80.

blikající ikonami (*Druhořadí lidé*), exotiku a romantiku v myslích novodobých boháčů představuje církevní svatba v nejdlehlších vesnických „dírách“ (*Čechovovské motivy*), undergroundové postavy 70. let intelektuálové-kotelníci si dnes kromě psaní básní přivydělávají kuplířstvím (*Kotelna* č. 6 – první ze *Třech příběhů*) a peněžní machinace se příznačně odehrávají na toaletě (*Ladič*).

Zálibu v dráždivém opracování svých děl Muratovová svádí na svou vrtošivou povahu. „Pokaždé, když točím film, začínám něco měnit, všechno už se mi protiví, a tak film obohacuji o nové prvky, hledám jiné formy vyjádření, novou obsahovou vrstvu. Je to pro mě nezbytné. Ale tyto odbočky dělají film komerčně neúspěšným, neodpovídají vkusu masového diváka. Jenže, co mám dělat, když se mi to tak líbí a když si nemůžu pomoci? Vždyť výsledek musí uspokojit především mne samu, nemám pravdu?“¹⁰⁰

5.2 Reprezentace „neskutečnosti“

Narušení „realistické“ iluze ale neprobíhá jen v rovině „nadsázek“ či hořkých pravd, Muratovová přistupuje ke svému úkolu sofistikovaneji a ve svém posledním uvedeném díle rozostřuje hranice fikce na všech úrovních, z něhož svůj film skládá.

V první části *Dvou v jednom* procházíme spolu z hlavní postavou¹⁰¹, kulisákem Víťou, ztichlým prostorem divadelního hlediště na scénu, kterou je třeba připravit k večernímu představení. Mrtvolné ticho pustého sálu záhy ožívá fatálním hamletovským dialogem (ve Víťově podání) a poté už o poznání prozaičtějšími úkony tohoto čiperného chlapíka. Z rutinní činnosti ho znenadání vyrušuje až nález oběšence, který v kostýmu pierota ze včerejší inscenace visí na jedné z dekorací. Reakce ansámblu na smrt kolegy je nepatříčně vlašná¹⁰², jeden z členů souboru ji nakonec ohodnotí jako hercovu nejlepší roli.

V tuto chvíli se role postav divadelního zákulisí začínají promíchávat s rolemi herců nastávajícího představení. Postavy se procházejí po scéně leckdy už v kostýmu,

¹⁰⁰ J. .Nox-Vojnová, V.Vojn, c. d. (pozn. 55), s. 62.

¹⁰¹ Z důvodu obtížné klasifikace mnoha různých zpřítomnění protagonistů si dovolím je nazývat jako „postavy“ v první části příběhu, tedy v přípravě představení, a jako „herce“ ve druhé části filmu, tedy v samotném představení. Proces jejich převtělení, zahrnující současně obě stádia, si pak dovolím označit schematicky jako postava-herce/hercečka.

¹⁰² Scénáře obou povídek, které leží v základu *Dvou v jednom*, byly původně vytvořeny k projektu o deset let staršímu, ze kterého Muratovová natočila jen *Tři příběhy*. Chladnokrevnost tehdejších vrahů se zrcadlí v chladném přijetí smrti jednoho z členů souboru.

cvičí si některé party, baví se o podrobnostech svého výstupu, ale jejich převtělení zatím není úplné, hra ještě nezačala. Muratovová do této nepřehledné situace přichází s dalším antiiluzivním zlepšením a postavy začíná včleňovat do reálného kontextu jejich občanského postavení. Kostymérka upomíná křestní jméno Renaty Litvinovové, když se nemůže dopátrat rekvizity, kterou postava-herečka bude potřebovat v následujícím představení. Bohdan Stupka, jenž se zanedlouho promění v zestárlého svůdníka, si stěžuje na potrhle kulisy, kteří jemu, ministrovi kultury, narařili pod nohy židli, o níž se uhodil. Ačkoli v době vzniku filmu Stupka již tuto funkci nezastával, v myslích (domácích) diváků je s ní samozřejmě nadále spojen a Muratovová proto zmínku funkčně využívá k rozrušení filmové iluze na druhou¹⁰³. Diváci jsou v tomto okamžiku již plně znejistěni v kolika „vtěleních“ tu před nimi postavy vystupují.

Zpožděné představení konečně začíná a my, diváci, se množujeme v divadelním obecnstvu. Sedíme však v jakémsi „paralelním“ hledišti, a na rozdíl od svých spoludiváků, nemáme zcela jasný přehled o tom, v jakém prostoru (filmovém či divadelním) se právě nacházíme. Zorientovat se v aktuální situaci nám pomáhá vypravěč komentující divadelní příběh, některé pohyby kamery (nezvládnutelné lidským okem) a občasné záběry našich „kolegů“ ze sálu.

Všechny tři prostory: filmový, divadelní i „skutečný“¹⁰⁴ jsou autonomními fikčními světy, které se prolínají proto, aby bylo porušení filmové iluze dokonalé. Výsledek je ale překvapivě sebedestruktivní, neboť úplné rozrušení iluze ve prospěch antiiluze vede k reálnému dojmu všech konstitutivních složek, jenž je opět iluzivní. „Díla, jež „zaokrouhlenost“ a uzavřenost nejrůzněji narušují, jsou paradoxně vnímána jako antiiluzivní, ačkoli jsou právě i pro svou „beztvarost“ (z hlediska tradičního tvaru) přece blíž „beztvaré“, tj. literárně neztvárněné, žánrovými a jinými pravidly neznásilněné realitě, a tedy v tomto smyslu iluzivnější.“¹⁰⁵

Jiným druhem důmyslného zmatení divákovy recepce fikčního díla bylo dokonalé zpochybnění časoprostoru, jež Muratovová uskutečnila už v *Čechovovských motivech*, v nichž zinscenovala svatební obřad ve skutečném kostele a v reálném čase s formálním dodržáním všech zásad pravoslavného ritu. Nekonečných 55 minut se nás autorka

¹⁰³ Prvním porušením mám na mysli přechod „postav“ do jejich hereckého alter ega.

¹⁰⁴ Odkazující k občanské, nefikční, existenci herců R. Litvinovové a B. Stupky

¹⁰⁵ D. Hodrová a kol., c. d. (pozn. 72), s. 121

snaží přesvědčit, že jsme skutečnými svatebními hosty. Důsledným dodržením místa, času i děje přibližuje náš zážitek takovému stupni pravděpodobnosti, až se jeho výše stává nesnesitelná a my se propadáme zpět do nyní reflektované pozice diváka. Poukazem na to, že vzrůstající míra skutečnosti umění navozuje dojem neúnosné *podmínečnosti*, Muratovová potvrzuje paradoxní závěr, že nejvyšší stupeň realismu v umění je dosahován jen s pomocí maximální stylizovanosti.

Rozrušení kompaktnosti fikčního prostoru probíhá i v záměrném „vyčnívání“ postav z jednotlivých režisérčiných děl. Ustálený herecký soubor N. Buzková, R. Litvinovová, N. Ruslanovová, A. Svenskaja, L. Kušnir, A. Baširov, C. Bechtěrev a Ž. Daniel' plynule přechází z filmu do filmu a jejich výrazný zjev se v divákově vědomí snadno propojuje s některými z jejich předchozích rolí. Některým je navíc ponecháno jméno předešlé postavy (N. Ruslanovová vystupuje jako Ljuba v *Poznávajíc širý svět* i ve f. *Ladič*) a jindy od nich znovu slyšíme repliky známé už z dřívějších režisérčiných děl (slova „*nikdo nikoho nemá rád*“, která jsou původně v režisérčina nenatočeného scénáře *Kněžna Mary*, zaznívají v *Poznávajíc širý svět*, v *Druhořadých lidech* i v *Čechovovských motivech*). Někteří protagonisté epizodických rolí dokonce mění během jednoho filmu identitu a vystupují v několika rolích. Dívka, kterou Andrej v *Ladiči* učí plést, se později proměňuje v bezdomovkyni, již Lina (v tomtéž filmu) hostí svým opulentním obědem. Tituly jsou mezi sebou propojeny i hudebně, jak je tomu například s písní „*Kogda vdrug v tišině...*“, která prolíná *Poznávajíc širý svět* s *Čechovovskými motivy*.

Cílem tohoto postupu není vytvořit ze všech režisérčiných děl jeden obrovský celek, sumu, hypertext, který by v rámci svých jednotlivých částí odkazoval sám k sobě a vyplňoval by úlohu universálního výkladu světa a všeho režisérčina vědění. Muratovová prostě jen důsledně ve všech vrstvách svého díla „třepí“ okraje fikčního prostoru, zpochybňuje koncepty poznání světa a bytí, a tím i představu o díle jako o uzavřeném celku o konečném modelu universa.

5.3 Mnohost realit

Dalším stupněm dekonstrukce vnímání příběhu je narušování jeho kompoziční jednoty. Skladební „rozklíženost“, o níž Muratovová usiluje, nahlodává tradiční zobrazení příběhu jako jednolitého, uzavřeného universa s jeho dostředivou dráhou a v centru umístěnou hlavní postavou, na jejíž oběžné dráze se všechno dění uskutečňuje.

Vedlejší postavy a letmé dějové odbočky pak jen „dolad'ují“ pлавný pohyb ústředního protagonisty k více či méně zdárnému konci.

Muratovová postupuje opačným způsobem, nepředkládá nám „jediný možný“ příběh. Naopak, rozvolňuje skladbu díla a nahodile v něm vytváří „propadliště“, kterými cestujeme do neobjevených paralelních světů. Orientace autorčina směřování je extensivní, snaží se zachytit realitu v její maximální živosti, a proto nás zasvěcuje do dalších a dalších příhod neznámých postav, které sice mizivě souvisí s rozvíjeným syžetem, zato však autenticky zpřítomňují svůj nezaměnitelný svět.

Viktor Božovič, první z odborníků na autorčino dílo, zformuloval režisérčin postup objevování mnohosti jsoucen takto: „Kompozice obrazů a jejich „nesoulad“, různorodost obrazové a zvukové složky, skladebné posuny a deformace rozměňují obraz světa, čímž vzniká pocit mnohosti světů, ovšem ne všeobecně, ale v této konkrétní chvíli, v tomto prostorovém bodě.“¹⁰⁶

K proniknutí do paralelních světů autorka využívá vedlejších postav, jejichž funkcí není zahlazování drobných dramaturgických nespojitostí (jejich objevení totiž nevyplývá z rozvíjené situace), ale zprostředkování „průhledu“ do jiné reality, stejně osobité a zajímavé jakou představuje svět hlavních postav. Epizodičtí hrdinové, kteří svým příběhem načas přerušují ústřední dramatickou linku, mají zcela plnohodnotnou roli, přinášejí svůj ucelený příběh¹⁰⁷ a vlastní uchopení skutečnosti.

Takovým případem je i minisyžet o otci a dceři, vkomponovaný bez nápadnějších souvislostí do *Astenického syndromu*. Za doprovodu populární písně se rytmicky vlnící dívka pouští do radostného vítání milovaného rodiče, jenž jí něžně přizvukuje. Jejich zdánlivě harmonický vztah, do kterého jsme právě pozvolna vpluli, se promění v krvelačnou bitku poté, co dceřina kočka atakuje otcovy oblíbené andulky. Muratovová nám několika tahy zprostředkovala niterný svět těchto postav a záhy je navždy opouští. Konkrétní charakteristika prostředí a plnost představení jejich vášní je vyčerpána, víc se o postavách nedovíme a vracíme se k hlavnímu ději.

Nahodilé umístění těchto intermezz a jejich mizivá spojitost s aktuální situací syžetu se naplno projevila už v *Krátkých setkáních*. Tam je epizodická příběh dokonce

¹⁰⁶ V. Božovič, c. d. (pozn. 53), s. 22

¹⁰⁷ Zejména do *Astenického syndromu* tyto „průhledy“ do jiné reality měly striktně ucelenou kompozici. Minipříběhy končily vždy přesně ve chvíli, kdy komplexně postihly daný jev, charakter či prostředí. Později je tendence přeorientována na letmé skici, které ztratily původní závažnost a naléhavost.

podána ve dvou „chodech“ a působí dojmem, jako by se ne ona vkrádala do hlavního děje, ale naopak, jako by její celistvost byla uměle rozkouskována přemítáním jedné z ústředních protagonistek. Valentina s Naďou obědvají v restauraci, kde si k nim přisedne stařík s poznámkou, že měl dceru, která se také jmenovala Naďa, jenže mu ji za války zastřelili Němci. Následně se Valentina ponoří do vzpomínek na Maxima, ze kterých ji vyruší smích u vedlejšího stolu. Děda zamíří k veselé společnosti a přirovnává jednu z postav ke svému synovi, který také za války padl. Povídání dotěrného alkoholika, kterým se zdá výstup staříka být, uvádí na pravou míru Valentina Ivanovna, když stručně dodává, že nejhorší na celém příběhu je jeho pravdivost, muž skutečně za války přišel o obě děti, dceru i syna. Příběh člověka, jenž už dvacet let hledá obraz svých dětí v náhodných tvářích kolemjdoucích tak zpětně u diváka vyvolává patřičnou emocionální odezvu. Patos historie je však tlumen nástupem další sekvence.

Skladbu takto promíchaných příhod nelze nazvat asociativní, neboť propojenost jednotlivých scén je téměř nepostihnutelná. Tyto minipříběhy jsou vlastně soběstačnými bloky, krátkometrážními filmy vloženými do větších celků, jejichž účelem je postihnout co největší záběr nezměrné reality. Funkce a podoba těchto lyrických odboček se v tvorbě posledního desetiletí výrazně proměnila. Autorka se v těchto „pauzách“ už nesoustředí na vztahy lidí v nevšedních situacích běžného života, ale zaměřuje se nyní na přímé oslovení diváka.

V *Čechovovských motivech* se z iritující rodinné hádky v uhozené venkovské domácnosti přenášíme na několik dlouhých minut do proslulého sálu moskevského Velkého divadla a spolu s jednou z postav, matkou umořenou nekonečnými rozepřemi, se oddáváme televiznímu záznamu Čajkovského baletu *Labutí jezero*¹⁰⁸.

Ve *Dvou v jednom* zase zůstáváme přítomni projekci erotických diapositivů, jež byly určeny protagonistům, kteří již dekoraci opustili. Na rozdíl od postav, které se rozhodly pikantní obrázky vyměnit za delikátní pohoštění, sledujeme dál postelové výjevy laděné do erotických ilustrací 19. století, a teprve po ukončení projekce doháníme vyhládlou společnost už téměř u vchodu do bizarní spižírny.

¹⁰⁸ Muratovová lapidárně spojuje filmovou kolizi s tradičním postupem ruské televize, která uvádí *Labutí jezero* ve chvílích národních nepokojů. V době politického převratu 19.8.1991 se inkriminovaný balet vysílal hned dvakrát po sobě.

„Artistická vložka“ v podobě baletu či výtvarně pojaté pornografie na sobě sice nese otisk nitra postavy, která je s ní ve filmu spjata, nedodává však nové dimenze její charakteristice ani nerozvíjí děj. Postavy v podobných scénách totiž zcela mizí z našeho zorného úhlu, režisérka už s námi nekomunikuje prostřednictvím příběhu hrdinů, ale pomocí jiného „uměleckého“ média. Souběžnost světů jednotlivých postav je tu zaměněna za vyšší stupeň abstrakce, kterým je paralelnost způsobu samotného vyprávění.

5.4 Hry dospělých

V televizním dokumentu o Sergeji Gerasimovovi Muratovová uvedla: „Umění je království svobody, člověk se v něm může schovat, neplatí tam pravidla silničního provozu, ani morálka. [...] Umění je virtuální [...] sedíme u krbu a čteme o ztroskotání lodi, ale netopíme se, netýká se nás to, nejsme tím ohroženi.“¹⁰⁹ Jednotlivé motivy, zahrnuté v této myšlence, režisérka ve svém díle důsledně akcentuje. Využívá absolutní tvůrčí svobodu, která není podřízena jiným pravidlům než těm, které si sama určí, a zároveň právě touto svou nespoutaností, maximálně podtrhující virtuálnost umění, aktivuje veškerý potenciál diváka, který začíná mít pocit, že se ho umění bezprostředně dotýká.

Vědomá dekonstrukce běžných tvůrčích postupů, jakou režisérka projevila ve svém zacházení s postavami, jejich zasazením do prostředí, jazykem, podobou a charakterem, vnímáním světa skrze prizma potřeb a vášní protagonistů, prolínáním jejich světa s naším – má hravý charakter. Nabízí vlastní uchopení látky, situací, vyznění a jejím konečným cílem není destrukce tradičního vyprávění, ale zformování nové filmové reality.

Hra má svoji osobitou strukturu, je konstruktem aplikovaným na fungování světa; její rozmanitost, eklektičnost či hybridnost na místo definování zdůrazňuje polemiku a *hypotetizaci*. Hravá tvorba Muratovové není uzavřeným celkem, její díla jsou tvarově i významově otevřená, stylově a žánrově rozrůzněná, oscilují mezi množstvím smyslů, které neposkytují jediný závazný výklad světa, ale podněcují k spoluvytváření interpretace.

¹⁰⁹ Z. Abdullajeva, c. d. (pozn. 18), s. 156.

Muratovová správně pochopila, že jakákoli svoboda ve skutečném světě je čistě iluzorní, proto vytváří novou iluzi filmové reality.¹¹⁰ Pravda, umění a skutečnost jsou kategorie, které jsou primárně nesourodé. „Při rozhovoru o umění je naivní si myslet, že někdo mluví pravdu a někdo nepravdu. Pravda v této souvislosti neexistuje.“¹¹¹ Muratovová v nejednom svém díle zdůrazňuje ambivalentnost tohoto pojmu. Ve *Dvou v jednom* Máša, dcera Andreje Andrejeviče, na přímo otázku své přítelkyně Alisy „spala jsi s ním [s otcem – KD], ano nebo ne?“ odpovídá „Je přeci jedno, co ti odpovím, stejně se nedozvíš, jestli jsem ti řekla pravdu nebo ne.“, v *Ladiči* Ljubu rozhořčovala nemožnost dobrat se pravdy o skutečných intencích člověka usuzujíc z jeho projevu („rozpoznat zlý úmysl v chování člověka“¹¹²), ve *Změně osudu* postava N. Lebleová poznamenává, že „lež není možné odlišit od pravdy“ a v *Útlcitném policajtoví* a ve *Dvou v jednom* se mezi sebou protagonisté dokonce nemohou domluvit ani na tak elementární věci jako je barva jejich oči (kolísají mezi modrou a hnědou). Ve chvíli, kdy už kromě citu nefunguje ani samotný orgán, jímž poznáváme svět, ve chvíli, kdy jednu věc nazýváme různými jmény, nemá smysl hovořit o pravdě ani o realitě.

Dokonce i způsob, jak se těmito kategoriím přiblížit, je přesně opačný, než by se mohlo zdát. Přímé *zpodobňování* reality vede k jejímu rozrušení (*Čechovovské motivy*) a jedinou cestou, jak dosáhnout opravdovosti, zůstává absolutní *podmíněčnost* a stylizace. Nakonec proč by právě umění mělo odhalovat pravdu, vždyť podle slov režisérky, která o sobě tvrdí, že „být ve střížně je pro [ni –KD] jeden z hlavních způsobů existence“¹¹³, „umění není nic víc a nic míň než hra dospělých.“¹¹⁴

¹¹⁰ Z. Abdullajeva, Tamtéž, s. 209.

¹¹¹ Kira Muratova, c. d. (pozn. 59), s. 80.

¹¹² V orig. «неразличимость зла в поведении говорящего».

¹¹³ K. Muratova „To, čo nazyvaetsa kič ili besvкусnica mně ně čuždo“. *Iskusstvo kino*, 2005, c. 1, s. 21

¹¹⁴ K. Muratova, c. d. (pozn. 21), s. 162.

Závěr

Jedním z překvapivých zjištění, které se dostavily po směně socialistického režimu za kapitalistický, byla opětovná nežádoucnost umění Kiry Muratovové. Její první dva *přestavbové* filmy, *Změna osudu* a *Astenický syndrom*, jasně ukázaly, že hlavní problém režisérčiných děl nespočívá v tom, co říká, ale jak své sdělení prezentuje. V perzekuovaných titulech režisérčina sovětského období totiž nebyly nepřipustné politické narážky. Filmy svým obsahem nemohly podkopávat vzornou morálku uvědomělých spoluobčanů a ani nenaznačovaly kapitalistické buržoasii, že ve východním bloku mají odvážnou spojenkyni, jíž je jejich autorka. Filmovou garnituru znepokojoval právě styl, jakým se režisérka pokoušela s divákem komunikovat. *Rozvibrovanost* jejích raných filmů se nijak neztotožňovala s oficiálně propagovaným návratem ke stabilitě, stavem nezvratitelného „klidu“ (historiky poté pejorativně přezdívaným jako stagnace), a jejich pozdější nervnost se kupodivu vymykala i chaotickému ladění přestavby.

Režisérčin výrok objasňující vlastní marginálnost slovy „dříve vládla ideologie, dnes vládnou peníze“¹¹⁵ nesměruje k podstatě věci, ale jen k povrchnímu projevu, jež skrývá mnohem problematičtější fakt. To, proč režisérčina tvorba není komerčně úspěšná, nesouvisí s tím, že se její filmy mimo rámec festivalů prakticky neuvádějí. I kdyby se třeba našel štědrý sponzor, který by zajistil projekci autorčiných děl v kinech všech větších měst (v domácím kontextu nebo v zahraničí, výsledek se lišit nebude), Muratovová by se přes noc nestala uznávanou a populární režisérkou. Dráždivá atmosféra její tvorby neodpovídá ideologické ani tržní poptávce. Muratovová nabízí formální vytríbenost, originalitu stylu a bezbřehou inovativnost, což nepředstavuje zboží, které by ve spojení s režisérčiným jménem nalákalo zlenivěle globalizovaný vkus diváctva. Autorce nejde o pouhou provokaci, význam osobitosti jejího zjevu se zakládá v důsledném rozboření navyklých modelů vnímání a upozorňování na sofistikovaně zaobalenou manipulaci, kterou je divák pohlcován při spotřebě většinové produkce i ve vlastním životě.

Jak nás informuje encyklopedie „vědomí integruje rozmanité duševní či mentální činnosti (vnímání, cítění, vyjadřování, paměť, pozornost, atd.) a do jisté míry je řídí [...]

¹¹⁵ Kira Muratova, „Ljublu nazývat věšči svojimi imenami“. *Iskusstvo kino*, 1999, c. 11, s. 82

Pojem vědomí by měl znamenat bdělost, [...], paměť, ale i sebeuvědomování a pozornost¹¹⁶. Sebeuvědomování, vyjadřování, pozornost i vnímání jsou pojmy, které Muratovová ve své tvorbě podrobuje důslednému revidování. Autorka všemi silami svých tvůrčích prostředků nutí diváka k reflexi, k vypnutí naprogramovaného vnímání a přechodu na alternativní režim skutečného přemítání o světě. Její záměr zůstal stejný v sovětské i postsovětské době, a stejně jako dříve i dnes se snaží o narušení ustáleného způsobu recepce určujícího naše vědomí.

Režisérčiny oblíbené postupy inverzního zpodobňování světa, kdy skutek připisuje osobám, jež společnost pro tento čin tabuizovala; záměrná vyzývavost, v níž autorka protagonisty vybavuje atributy nevhodně zrcadlícími charakter doby a pochybný relativismus, který nenávratně ovládl sféru všeho lidského vnímání, představují obtížně stravitelný artikl. Režisérčina náročnost totiž mimo jiné spočívá i v tom, že obecnstvo nedostává návod na šťastný život. Muratovová netrpí mesiášským komplexem, její úloha nespočívá v poradenství, jak se vydat na správnou cestu, ale v kladení výjimečně závažných otázek, jejichž odpověď musíme hledat sami.

Realismus uměleckého světa Muratovové je hlubinný, tkví v odhalení „rozkladu“ vnitřní a vnější podoby jevů, podstaty a gesta (často skrývajících skutečný význam psychologického hnutí), jež si navzájem neodpovídají. Svět už není založen na binárních opozicích, existuje množství přechodových ploch, které diskreditují tradiční koncepci světa. Prvotní rozlad pramení ze založení soudobého člověka - je usídlen člověku samém a ne v kategoriích a pojmech. A právě v tomto bodě autorka spatřuje kámen úrazu současné civilizace.

Tam, kde jsme si nevědomky zvykli přijímat klišé, režisérka umisťuje atrakci, která atakuje naši pozornost a vynucuje si patřičnou myšlenkovou odezvu. Muratovová svými antinormativními postupy ozvláštňuje skutečnost do takové míry pravděpodobnosti, že ta se začíná jevit jako zkreslená, poznamenává Zara Abdullaevová¹¹⁷ a dodává, v době, kdy se všichni vehementně snaží zobrazovat realitu [což obvykle končí vyhotovením podezřelého produktu fiktivního života - KD], Muratovová pomocí absolutní podmíněčnosti a stylizovanosti svých filmů dosahuje vyvolání skutečných emocí a pocitu tepajícího života.

¹¹⁶ Elektronická encyklopedie *Wikipedia*. Dostupná na WWW: <<http://cs.wikipedia.org/wiki/V%C4%9Bdom%C3%AD>> [online] [cit.15.8.2008]

¹¹⁷ Zara Abdullaeva, c. d. (pozn. 18), s. 207

Režisérčina formální vynalézavost není samoučelná, nemá za konečný cíl provokovat, ale vyprovokovat patřičnou odezvu. V tom se Muratovová zásadně liší od mnohých současných inovátorů, a v tom spočívá její magická uhrančivost, která mne přiměla k napsání této práce.

ABSTRACT

This Master Thesis is dedicated to the work of the greatest Russian woman director of the second half of the twentieth century, Kira Muratova. The scope of the present paper will be limited to Muratova's works dating from the post-soviet period when the aesthetics of her films underwent a significant change.

In each of the five chapters I first attempt to encompass the director's extraordinary artistic world in order to be, afterwards, able to proceed to synthesizing interpretations.

The aim of the first, monographical chapter is to clarify the context in which the author's films came to be and to mention some indispensable culture-historical circumstances, which had decisive impact on her films.

Subsequently, I evidence the significance of the film *Aesthetic Syndrome* (*Astenicheskiy sindrom*, 1989) a turning point in the author's work, in which a new form of artistic message is being constituted.

We pass to the author's poetics itself in the third chapter, which deals with the characters of her films, with their relation to their setting, their inner life and their peculiar approach to themselves and to their environment, all of which contributes to the highly original spirit of all the Muratova's films.

In the fourth chapter, dealing with the linguistic level of the author's works I attempt to interpret the characters' specific language which underlines the difference between the inner world of thoughts and their conventional external expression.

The last chapter deals with the most abstract component of the director's film, i.e. their connection with reality. The reasoning exposed there concludes with stating K. Muratova the most actual author of the contemporary Russian-speaking cinema. Despite her intentionally evidenced stylization, her works reflect to the most minute detail the character of the social processes which we are used to perceive too much self-evidently.

Bibliografie

- ABDULLAEVA, Zara, No.16. *Iskusstvo kino*, 2007, c. 4, s. 83-96.
- ABDULLAEVA, Zara, *Real'noe kino*. Moskva: Tri kvadrata 2003, s. 353-385.
- ABDULLAEVA, Zara, *Kira Muratova: Iskusstvo kino*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie 2008.
- ABDULLAEVA, Zara, Propuščennyj avangard. *Iskusstvo kino*, 1994, c. 8, s. 88-91.
- ABDULLAEVA, Zara, Šarko – Muratova: dvojnoj portret. *Iskusstvo kino*, 1994, c. 6, s. 47-50
- AGIŠEVA, Natal'ja, Ljubit', čtoby ljubit'. *Nědělja*, 1988, c. 1, s. 7.
- ALEKSANDROVIČ, Petr, Avtorskij sindrom, *Rolan*, 2002, c. 8(25), s. 24.
- ANNINSKIJ, Lev, Trupy kak fakt estestvennyj. *Moskovskie novosti*, 1997, c. 7, (23.2.), s. 13
- ANNINSKIJ, Lev, Muratovskij diaznoz. *Mnėnija*, 1990, c. 3, s. 57-64.
- ANNINSKIJ, Lev, Utočnėnie diaznoza? *Litėrturnaja gazeta*, 1992, c. 16, (1. 4.), s. 11.
- AREFJEVA, Irina, Čas Kiry Muratovoj. *Kino*, 1986, c. 11, s. 14-16.
- ARCHANGEL'SKIJ, Alexandr, Tema i rema. *Iskusstvo kino*, 1997, c. 6, s. 18-26.
- ARONSON, Oleg, Meždu priemom i atrakcionom. *Iskusstvo kino*, 1997, c. 9, s. 102-108.
- ARONSON, Oleg, Čechov – Muratova: Excentričeskaja etnografija. *Kinovedčeskie zapisky*, 2002, c. 61.
- ARONSON, Oleg, *Metakino*. Moskva, Ad Marginem: 2003, str. 206-217.
- BOŽOVIČ, Viktor, Astėničeskij sindrom, ili čto s nami proischodit? *Moskovskie novosti*, 1989, c. 49, (29. 11.), s. 6.
- BOŽOVIČ, Viktor, Iz žizni fantomov. *Iskusstvo kino*, 1992, c. 7, s. 14-16.
- BOŽOVIČ, Viktor, *Kira Muratova – tvorčeskij portret*. Moskva, Goskino SSSR: 1988.
- BOŽOVIČ, Viktor, Kira Muratova včera i segodnja. *Sovetskaja. kul'tura*, 1989, c. 190.
- BOŽOVIČ, Viktor, Rentgenoskopija duši. *Iskusstvo kino*, 1987, c. 9, s. 51-78.
- BOŽOVIČ, Viktor, Sindrom, no optimističeskij. *Kul'tura*, 1994, c. 12, (26. 3.), s. 2.
- BYKOV, Dmitrij, Kira Muratova. Čto-to drugoe... Rozhovor s K. M. *Litėrturnaja gazeta*, 1992, c. 47, (16. 11.), s. 11.
- BYKOV, Dmitrij, Smech i grech. *Ekran i scena*, 1997, c. 7, (27. 2.), s. 4.
- BYKOV, Dmitrij, Razvlečen'ja ljubimoj. *Litėrturnaja gazeta*, 1994, c. 14, (6.4.), s. 11.
- BYKOV, Dmitrij, Veščun'ja, ili Detki v kletke. *Sobesednik*, 1992, c. 24, s.10.
- CYRKUN, Nina, "Gorlo bredit britvoju..." *Iskusstvo kino*, 1997, c. 9, s. 98-99.

- EROFEJEV, Viktor, Proščanie s gumanizmom. *Iskusstvo kino*, 1997, c. 9, s. 94-96.
- GLADIL'SČIKOV, Jurij, Ubijcy. *Itogi*, 1997, c. 5, (4. 2.), s. 12-14.
- GOLOVSKOJ, Valerij, *Kinematograf 70-ch*. Moskva: Materik 2003.
- GORELOV, D., Led i plamen'. *Segodnja*, 1994, c. 157, (23. 4.), s. 5.
- GUL'ČENKO, Viktor, Među "ottěpeljami". *Iskusstvo kino*, 1991, c. 6, s. 57-69.
- GUL'ČENKO, Viktor, Bednyj Tolja. *Iskusstvo kino*, 1992, c. 7, s. 21-24.
- GUSATINSKIJ, Jevgenij, Mo(nu)mentaľnye snimki, *Kinoforum*. 2004, c. 4, s. 63-68.
- CHLOPLJANKINA, Tat'jana, *Litěraturnaja gazeta*, 1990, c. 6, (14. 2.), s. 9.
- IZVOLOVA, Irina, Zvuk lopnuvšej struny. *Iskusstvo kino*, 1998, c. 8, s. 110-121.
- JAMPOĽSKIJ, Michail, *Jazyk-Tělo-Slučaj: Kinematograf i poiskie smysla*. Moskva: Novoe litěraturnoe obozrenie 2004.
- JAMPOĽSKIJ, Michail, Muratova: Tri fil'ma o ljubvi. *Kinovedčeskie zapisky*, 2007, c. 82, s. 90-115.
- JAMPOĽSKIJ, Michail, O Muratovoj. Razbor motivov, opredějajuščich strukturu jazyka. *Kinovedčeskie zapisky*, 2007, c. 81, s. 4-20.
- KARAVAJČUK, Oleg, Porjadok not. *Iskusstvo kino*, 1995, c. 2, s. 90-99.
- KARJUK, Genadij, "Ona naučila menja snimat'". *Iskusstvo kino*, 1995, c. 2, s. 104-107.
- TROJANOVSKIJ, Andrej, *Kiněmatograf ottěpeli II.*, Moskva, Materik: 2002.
- Kira Muratova: imena oděsskoj kinostudii*. Oděssa, Astroirint 2004.
- Kira Muratova „Naučila Vysockogo chripeť“. Rozhovor s D. Bykovem, *Profil* 31, 1997, c. 19. s. 16nn
- Kira Muratova otvečaeť zritěľjam. *Kinovedčeskie zapiski*. 1992, c. 13, s. 157-168.
- KUDRJAVCEV, Sergej, Ťanetsa muziky svetlaja niť. *Kinoforum*. 2004, c. 4, s. 58-62.
- KUL'MINSKIJ, B., Oděsskij melovoj krug. *Nezavisimaja gazeta*, 1992, c. 78, (25.3.), s. 6.
- LITVINOVA, Renata, *Obladať i prinadležať*. Sankt Petěrburg, Seans/ Amforra: 2007.
- MANCOV, Igor, Kollektivnoe tělo kak romantičeskij geroj-ljubovnik. *Iskusstvo kino*, 1994, c. 8, s. 7-10.
- MURATOVA, Kira, "Davali by snimat' fil'my". *Nezavisimaja gazeta*, 1994, c. 133, (5.5.), s. 6
- MURATOVA, Kira, "Dumala: snimu kino pro živoděrnju - ljudi dobreje stanut". Rozhovor s Annou Fedinovou, *Izvestija*, 2007, c. 270, (28.9.), s. 8.
- MURATOVA, Kira, "Eto dlja menja objazatěľ'noe uslovie -- někotoryj privkus večnosti". Rozhovor s Antonem Dolinem, *Gzt.ru*, 2004, c. 306, (4.11.), s. 6.

- MURATOVA, Kira, "Žanně D'Ark prosto nraivos' goret' na kostre". Rozhovor s E. Ženinem. *Ekran i scena*, 1991, c. 46, (5. 12.), s. 7.
- MURATOVA, Kira, "Ženščiny žestoki". Rozhovor s Igor' Ševelev, *Rossijskaja gazeta*, 2005, c. 215, (8. 4.), s. 6.
- MURATOVA, Kira, "Živye ljudi – eto očen' opasno". Rozhovor s Natal'ja Šiverskaja, *Vremja novostěj*, 2001, c. 188, (6. 6.), s. 5.
- MURATOVA, Kira, "Isskusstvo rodilos' iz zapretov, styda i stracha". Rozhovor s P. Sirk'esem *Iskusstvo kino*, 1995, c. 2, s. 90-107.
- MURATOVA, Kira, "Ja – zdorovyj organizm s optimističeskim ustrojstvom". Rozhovor s S.Chochrjakova. *Kul'tura*, 1997, c. 35, (11. 9.), s. 4.
- MURATOVA, Kira, "Ja chotěla snjat' poceluj, kotoryj mně ponravitsja". Rozhovor s Annou Fedinovou, *Izvestija*, 2005, c. 216, (8. 4.), s. 8.
- MURATOVA, Kira, "Ja ně koška i ně gospod' bog". Rozhovor s D.Bykovem. *Stolica*, 1994, c. 20, (10. 4.), s. 34-37.
- MURATOVA, Kira, "Ja prel'stilas' sladkimi rečami, no menja soblaznili i obmanuli". Rozhovor s A.Kolodižněr. *Seans*. 1994, c. 9, s. 40.
- MURATOVA, Kira, "Ja takoj že narod, kak i drugie". Rozhovor s A.Plachovem. *Seans*, 1996, c. 12, s. 26-28.
- MURATOVA, Kira, "Minsk — naděžnyj gorod". Rozhovor s Dianou Balykovou, *Belarus' segodnja*, 2005, c. 232, (8. 12.), s. 4.
- MURATOVA, Kira, "Mečtaju aktěrov zagnat' v plenku". Rozhovor s Julij Gončarovovou, *Moskovskij Komsomolec*, 2006, c. 325, (22. 11.), s. 6.
- MURATOVA, Kira, "Mně chočetsja nraiv'tsja vsem". Rozhovor s Konstantinem Šavlovským, *Moskovskij Komsomolec*, 2004, c. 156, (5. 11.), s. 6.
- MURATOVA, Kira, "Mně intěresno ser'eznoe kino". Rozhovor s Nina Kataevovou, *Gudok*, 2002, c. 193, (7. 12.), s. 2.
- MURATOVA, Kira, "Mně nužna ložka děgtja". Rozhovor s A. Plachovem. *Kommersant*, 1998, c. 298, (4. 11.), s. 8.
- MURATOVA, Kira, "Mně vseгда chotělos' sdělat' tichij, skromnyj, normal'nyj fil'm..." Rozhovor s J.Noxx-Vojnovou a V.Vojnem. *Iskusstvo kino*, 1997, c. 11, s. 59-63.
- Novějšaja istorija otěčestvennogo kino. (I-VII.díl)* Arkus, L. – Andreeva, E. – Plachov, A. (eds.) Sankt Petěrburg, Seans: 2004.

MURATOVA, Kira, „To, čo nazyvaetsa kič ili besvkusnica mně ně čuždo. (odpovědi na otázky zadané v rámci dílen na Kyjevském mezinárodním festivalu Mododist). *Iskusstvo kino*, 2005, c. 1, 12-22.

MURATOVA, Kira, "Vse moi geroi — malen'kie ljudi". Rozhovor s Samem Klebanovem, Marija Dubova. *Novye Izvestija*, 2005, c. 187, (7.4.), s. 4.

NĚKRASOVA, Nelli, Opal'naja Kira Muratova i ee fil'my. *Oděssa*, 1996, c. 1, s. 12.

Novějšaja istoria otěčestvěnnogo kino 1986-2000. Sankt Petěrburg, Seans: 2004.

PLACHOV, Andrej, Peremena dekoracij. *Iskusstvo kino*, 1988, c. 7, s. 40-47.

PLACHOV, Andrej, Kira Muratova verit v strasti, no ně v progress. *Kommersant*, 1995, c. 302, (13. 11.), s. 8.

PLACHOV, Andrej, Muratova vošla v istoriju, chotja, k sčast'ju, ešče ně znaet ob etom. *Kommersant*, 1994, c. 285, (11. 10.), s. 9.

PLACHOV, Andrej, Legkaja muza, ili Estětičeskij sindrom. *Iskusstvo kino*, 1994, c. 8, s. 3-7

PLACHOV, Andrej, Uvlečen'ja Muratovoj stanovjatsja vse beleje něvinnyimi.

Kommersant, 1994, c. 61, (5. 3.).

PLACHOVA, Elena, Muratova i Madonna. *Iskusstvo kino*, 1997, c. 9, s. 96-98.

PLACHOVA, Elena, Rossijskaja formula kinouspecha: Kira Muratova. *Seans*, 1994, c. 9, s. 39.

POPOV, Dmitrij, Bog umer. *Iskusstvo kino*, 1990, c. 3, s. 37-41.

POPOV, Sergej, "Kiněmatograf – eto sama eje suščnost'". Rozhovor s P. Sirk'esem. *Iskusstvo kino*, 1995, c. 2, s. 99-104.

RADINSKIJ, Aleksej, Dva v odnom — korotkometražnom. Kira Muratova i Evgenij Golubenko predstavili "Kuklu". *Zerkalo něděli*, 2006, c. 46, (11. 11.), s. 8.

RJAZANCEVA, Natalja, Astěničeskij sindrom Kiry Muratovoj. *Sovetskij ekran*, 1990, c. 3, s. 26-27.

RUBANOVA, Irina, Ty, Mocart... *Iskusstvo kino*, 1997, c. 9, s. 91-94.

RUTKOVSKIJ, Aleksandr, Nol' za civilizaciju. *Iskusstvo kino*, 1997, c. 9, s. 99-102.

STIŠOVA, Elena, Brosajušaja vyzov ženšina. In: *Territoria kino. Postsovětskoe děsjatiletie. Kino stran SNG, Latvii, Litvy, Estonii*. eadem (ed.) Moskva, Pomatur: 2001, s. 290-307.

ŠČERBAKOV, Konstantin, Dolgie vstreči. *Sov. Kultura*, 1987, c. 4, (29. 1.), s. 4.

ŠEPOTINNIK, Petr, Opisanie rebenka prilagaetsja. *Iskusstvo kino*, 1992, c. 7, s. 17-21.

ŠERVUD, Ol'ga, Kira Muratova. Smotritě, kak ej stalo chorošo. *VL*, 1989, c. 36, (23.9.).

- ŠILOVA, Irina, V poiskach utračennoj ljubvi. *Kinoscenarii*, 1989, c. 2, s. 29-33.
- ŠPAGIN, Alexandr, Kraj. *Iskusstvo kino*, 1991, c. 2, s. 22-34.
- TAUBMAN, Jane, *Aesthetic Syndrome*. Witshire, Antony Rowe Ltd: 2000.
- TAUBMAN, Jane, *Kira Muratova*. I B Tauris & Co Ltd. (United Kingdom): 2004.
- TAUBMAN, Jane, The Cinema of Kira Muratova. *Russian Review* 52, 1993 (Jul.), c. 3, s. 367-381.
- TIMOFEJEVSKIJ, Aleksandr, Urodlivaja roza. *Ekran i scena*, 1990, c. 6, (8. 2.), s. 4.
- TIMOFEJEVSKIJ, Aleksandr, Adam v pogonach. *Moskovskie novosti*, 1992, c. 14, (5. 4.).
- TOLSTAJA, Taťana. Nastrojščik. Mněnija. *Seans*, 2004, c. 21/22, s. 61.
- TROFIMĚNKOV, Michail, Poznavaja belyj svet. *Seans*, 1993, c. 8, s. 65.
- ZLOBINA, N., KARASEV, L., Otkrytija i paradoksy. *Litěraturnoe obozrenie*, 1989, c. 10, s. 48-53.
- ZORKAJA, Nea, *Istorija sovetского kino*. Sankt Petěrburg: Aletěja, 2005.
- ZORKIJ, Andrej, "Belejet parus odinokij..." *Ekran'89*. Moskva, 1989, s. 7.
- ZORKIJ, Andrej, Diagnost. *Ekran i scena*, 1990, c. 2, (11.1.), s. 4.
- ZORKIJ, Andrej, Štrichi k portretu. *Sovetskij ekran*, 1987, c. 8, s. 14-15.
- ZVONKINE, Eugénie, The Structure of the fairy tale in Kira Muratova's The Sentimental Policeman. *Studies in Russian and Soviet Cinema* 1, 2007, c. 2007, s. 131-145.

Internetové odkazy¹¹⁸

<http://www.geocities.com/rusatg/archive/ProfilPrem.htm> (3)
http://mega.km.ru/cinema_2001/Encyclop.asp?Topic=topic_segida_f2070 (10)
http://www.horosheekino.ru/dolgie_provody.htm (12)
<http://www.nashfilm.ru/kinoprofession/469.html> (13)
http://www.horosheekino.ru/SREDI_KAMNEY.htm (16)
<http://www.Kira-Muratova.narod.ru/int.0005.ru> (61)
<http://www.kira-muratova.narod.ru/int0009.htm> (62)
<http://www.BBCRussia.com> (63)
<http://www.geocities.com/rusatg/archive/ProfilPrem.htm> (87)
http://www.horosheekino.ru/dolgie_provody.htm (87)
<http://en.wikipedia.org/wiki/Reality> (93)
<http://cs.wikipedia.org/wiki/V%C4%9Bdom%C3%AD> (116)

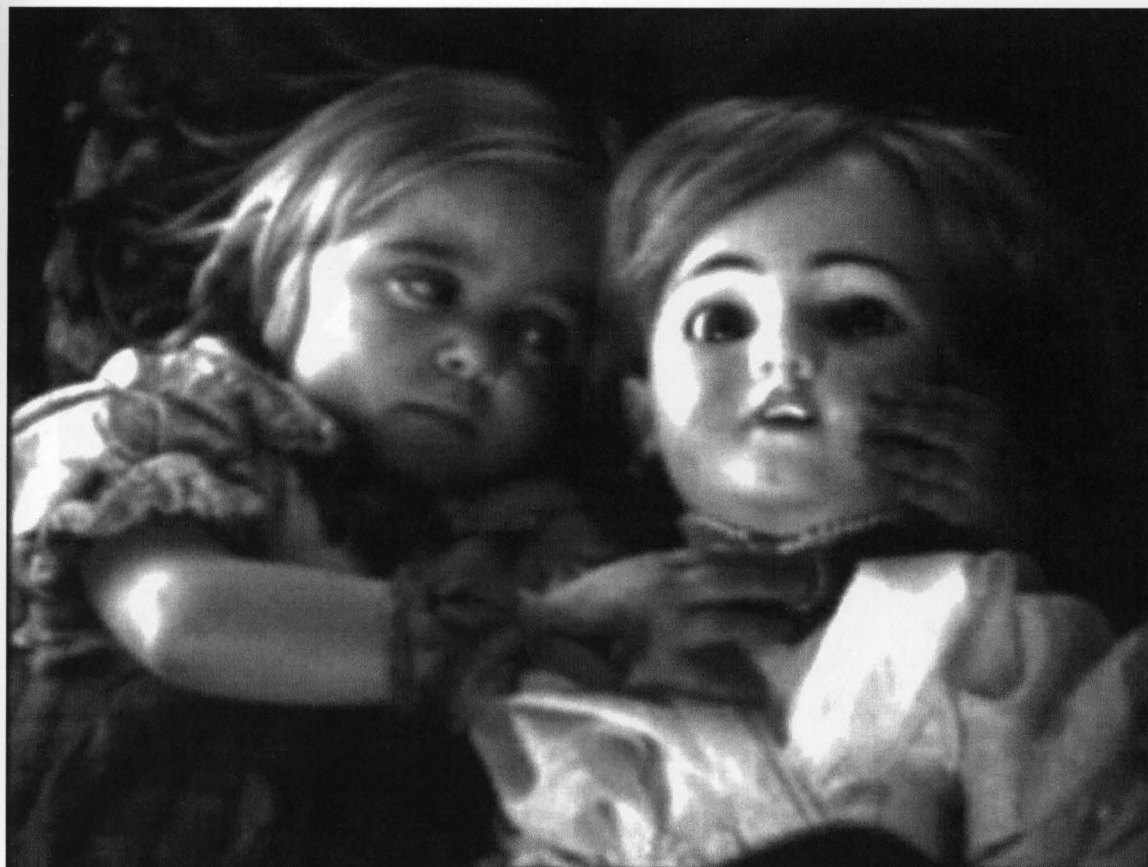
Online databáze

www.nashekino.ru
www.inoekino.ru
www.kinoexpert.ru
www.horosheekino.ru
www.narod.ru
www.nashfilm.ru
www.russiancinema.ru
www.mega.km.ru/cinema_2001

Elektronické nosiče

Encyklopedia Kirilla i Mifodija. 2003. [CD-ROM]

¹¹⁸ Čísla v závorkách odkazují k poznámkám ve vlastním textu



obr. 1: nemocná Marusja



obr. 2: umění versus realita



obr. 3: „tlumočená“ láska



obr. 4: vulgární výlev v anonymně-infernálním prostředí metra



obr. 5: bohémské doupe podvodníků, Andrej připravuje provizorní koupel Lině



obr. 6: Andrej s Linou rozebírají možnosti, jak co nejlépe okrást pohostinnou dámu

U příkrého srázu (U krutogo jara, 1962, SSSR)

Scénář: A. Muratov, K. Muratovová

Režie: A. Muratov, K. Muratovová

Kamera: A. Maslenikov

Produkce: Kinostudio po im. M. Gorkogo

Hrají: V. Isakov (Seňa), M. Čebotarenko, V. Markin, G. Svetlaniová, V. Nosik



Smělý a mladý bojovník s vlky (V. Isakov) vypráví slepci o kouzlu přírody

Poklidný vesnický život naruší vlčí smečka, která se nastěhuje do jejího blízkého okolí a pomalu ujídá družstevní ovečky. Seňa, mladý zemědělec, který je navíc vášnivým milovníkem lovu, se dobrovolně přihlásí do riskantního boje. Ačkoli nikdo nevěří v úspěšný průběh akce, Seňa se za několik dní navrací obtížen mrtvými těly vlků. Nehledí na úctu vesnice, které se mu tímto ostalo, skromně odchází domů naplněn štěstím z dobře vykonané práce.

Naše poctivá úroda (Naš čestnyj chleb, 1964, SSSR)

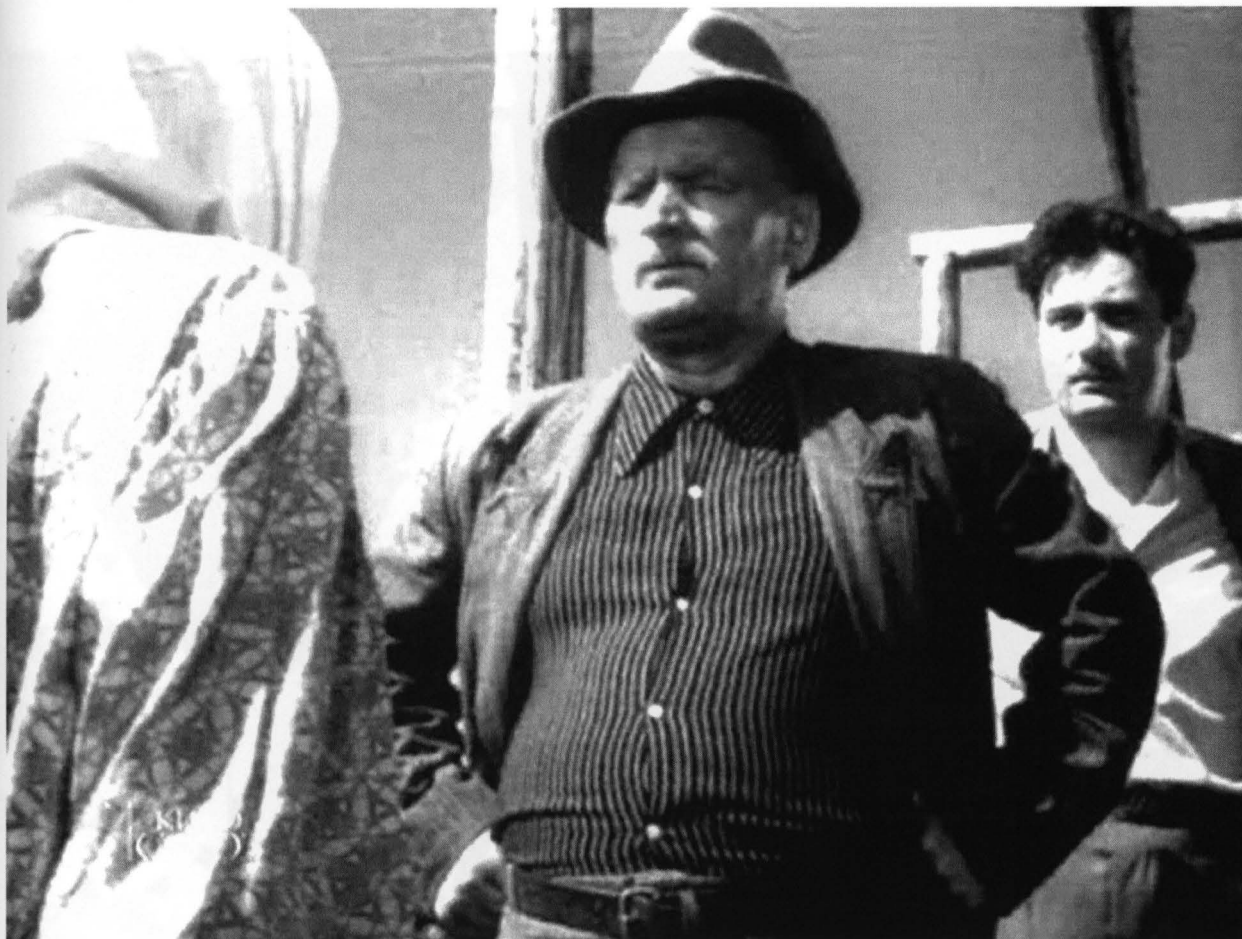
Scénář: I. Bondin

Režie: A. Muratov, K. Muratovová

Kamera: A. Rybin

Produkce: Oděsskaja kinostudia

Hrají: D. Miljutěnko (Makar), L. Kaljužnaja, O. Fanděrová, P. Ljubeškin (Makarův syn), G. Juchtin, M. Čebotarenko, V. Titovová, V. Šul'gin



D. Miljutěnko jako poctivý předseda zemědělského družstva, v pozadí jeho syn, který za otcovými zády napáchá ve jménu zemědělského populismu mnoho prohřešků

Spokojeně prosperující zemědělské družstvo se rozhodne svého dlouholetého předsedu násilím poslat na dovolenou k moři a poté rovnou do důchodu. Náhradou se má stát jeho syn, kterému bylo za obecní peníze zapláceno vysokoškolské vzdělání, a tudíž se předpokládá, že je k záměně otce důkladně připraven. Mladý kariérista však místo souznění s přírodou, které jediné přináší zisk, začne sbírat body v mezidružstevním klání, které vede k jeho postupné profesionální i osobní záhubě. Otec se vrací z přímořského vyhnanství a na znamení nesouhlasu se synovou politikou prodá rodný dům a přestěhuje se do rozumnějších krajů.

Krátká setkání (Korotkie vstreči, 1967, v distribuci od 1987, SSSR)

Scénář: K. Muratovová

Režie: K. Muratovová

Kamera: G. Karjuk

Produkce: Oděsskaja kinostudia

Hrají: K. Muratovová (Valentina Ivanovna), V. Vysockij (Maxim), N. Ruslanovová (Naďa), L. Bazil'skaja, S. Nemoljaeva, V. Isakov, O. Vikland, A. Glazyrin



N. Ruslanovová a V. Vysockij: Nadina láska

Maxim, toulavý geolog, se na jedné z výprav seznamuje s dívkou, jíž učaruje svým divoce nespoutaným charakterem. Ta za ním posléze přijíždí do města, zjistí však, že její milý má ještě jiný život, do něhož Naďa nepatří. Ve městě ho věrně a napjatě očekává úřednice domovní správy, pro niž představuje tu část duše, kterou ona pohřbila pod přívalem veřejně-prospěšné práce. Naďa je nečekaným odhalením zprvu zdrcena, poté se rozhodne využít nabídku své sokyně a zůstává u ní výpomoc. Prostředí bytu, na němž lpí Maximův prach, ji připomíná chvíle strávené po jeho boku. V předvečer Maximova návratu si však uvědomí, že do tohoto příběhu nepatří a navrací se do své vsi.

Dlouhá vyprávění (Dolgie provody, 1971, v distribuci od 1987, SSSR)

Scénář: N. Rjazancevová

Režie: K. Muratovová

Kamera: G. Karjuk

Produkce: Oděsskaja kinostudia

Hrají: Z. Šarková (Jevgenija Vasiljevna), O. Vladimirkij (Saša), T. Myčko, Ju. Kajurov, L. Dranovskaja, L. Bazil'skaja



O. Vladimirkij a Z. Šarková: úcta k předkům v bizarním hřbitovním labyrintu

Romantický snílek Saša, jenž právě dosáhl věku hodného k vykonání opravdových mužských činů, je tísněn matčinou omezující láskou. Východiskem z neuspokojivého života, který rozhodně nemá chuť strávit tak jako ona - šestnáct let u jednoho stolu v nevelkém překladatelském oddělení – je plánovaný útěk k otci archeologovi, jenž vede o poznání zajímavější život. Matka se nemůže s hrozící ztrátou smyslu svého života smířit. Nepřipustí, aby ten, kdo ji kdysi dávno opustil, byl příčinou nové ztráty a nakonec svou bezmocnou láskou donutí Sašu setrvat.

Poznávajíc širý svět (Poznavaja belyj svet, 1978, SSSR)

Scénář: G. Baklanov, K. Muratovová

Režie: K. Muratovová

Kamera: Ju. Klimenko

Produkce: Lenfilm

Hrají: N. Ruslanovová (Ljuba), S. Popov, A. Žarkov (Nikolaj), L. Gurčenková, N. Lebleová (Gaľja), V. Požidaev, V. Aristov



S. Popov a N. Ruslanovová: Michail přichází Ljubu požádat o ruku

Michail, řidič náklad'áku, se náhodně seznamuje s neharmonickým párem Ljubou a Nikolajem, kteří, jak se ukáže, se spolu s ním účastní stavby nového města. Ljuba, pociťující od prvního okamžiku přichylnost k mlčenlivému Míšovi, osciluje mezi ním a jeho žárlivým, sebestředným sokem. Neútulné prostředí staveniště, bláto, špína, maringotky, schůzky v náklad'áku kontrastují s něžnou neuchopitelností lásky, která pomalu směřuje k výběru toho niternějšího z nich. Nikolaj cítí, že v boji ztrácí a v okázalém gestu šťastnou dvojici opouští.

Mezi šedými kameny (Sredi serych kamněj, 1983, v distribuci od 1987, SSSR)

Scénář: K. Muratovová

Režie: K. Muratovová (pseudonym I. Sidorov)

Kamera: A. Rodionov

Produkce: Oděsskaja kinostudia

Hrají: I. Šarapov (Vasja), O. Šlapaková (Marusja), S. Govoruchin (soudce), R. Levčenko, V. Gogolev, S. Popov (Marusjin otec), F. Nikitin (profesor), N. Ruslanovová (vychovatelka), V. Aristov



I.Šarapov, S. Popov, O. Špalaková: Vasja přihlíží neznámému neznámé rodinné sestě

Vasja, syn z dobře situované soudcovské rodiny, si hledá kamarády mezi nuzáky žijícími v podzemních chodbách nedalekého hřbitova. V jejich společnosti pocítuje lásku a zájem, které mu jeho otec, truchlící nad nedávnou smrtí ženy, není schopen dát. Smrt Vasju obklopuje ze všech stran, umírá i jeho nová kamarádka Marusja. Vasja pochopí zármutek otce, kterému nemohl ve své nezralosti porozumět, a jejich vztah se obnovuje.

Změna osudu (Peremena učasti, 1987, SSSR)

Scénář: K. Muratovová

Režie: K. Muratovová

Kamera: V. Mjul'gaut

Produkce: Oděsskaja kinostudia

Hrají: N. Lebleová (Maria), Ju. Šlykov, V. Karasev (manžel), L. Kudrjašov (advokát), U. Šmanov (milénec), O. Šlapaková (chovanka), V. Aristov



Uvězněná vražedkyně N. Lebleová

Marie, manželka jednoho z anglických podnikatelů v koloniálním Singapuru, ze žárlivosti zastřelí svého milence. Vraždu před soudem prezentuje jako obranu před znásilněním, objevuje se však inkriminující vzkaz, ze kterého vysvítá, že čin byl naplánován. Oddaně milující manžel dopis vykupuje, přichází o všechno jmění a zhrzen zradou milované ženy se oběsí. Marie je osvobozena a její samota, jíž se opuštěna milencem tolik obávala, se stává úplnou a definitivní.

Astenický syndrom (Astěničeskij sindrom, 1989, SSSR)

Scénář: K. Muratovová, S. Popov, A. Černych

Režie: K. Muratovová

Kamera: V. Pankov

Produkce: Oděsskaja kinostudia

Hrají: O. Antonovová (Nataša), S. Popov (Nikolaj), G. Zachurdaeva (Máša), N. Buz'ková (Mášina spolužačka), A. Svenskaja (učitelka Irina Pavlovna), V. Storoževa, V. Aristov, A. Černych



O. Antonovová v neutuchajícím žalu po smrti muže

Snímek tvoří dvě volně propojené části. V první části filmu sledujeme drama lékařky, jež právě pochovala svého muže. Ztráta nejbližší bytosti ji neumožňuje včlenit se do pokryteckého světa a odsuzuje ji k agresi vůči němu. Tato povídka je zároveň filmem ve filmu, který tvoří přechod ke druhé části snímku. V ní se setkáváme s učitelem, jenž se touží věnovat literatuře, avšak v neklidné době *přestrojky* se nedokáže koncentrovat. Na projevy hrubé reality reaguje „mrtvolným spánkem“ a v jeho agónii nás na konci příběhu opouští. Jeho tělo, bezvládně ležící na podlaze podzemní soupravy metra, je odváženo do temných zákoutí depa.

Útlocitný policajt (Čuvstvitěl'nyj milicioněr, 1992, Ukrajina/Francie)

Scénář: K. Muratovová, E. Golubenko

Režie: K. Muratovová

Kamera: G. Karjuk

Produkce: Primodessa (Oděsa), Parimedia (Francie)

Hrají: N. Šatochin (Tolja), I. Kovalenkova (Klava), N. Rallevová (doktorka), V. Storoževa, A. Svenskaja, S. Popov, Ju. Šlykov, V. Karasev, L. Kušnir



N. Šatochin a N. Rallevová: předání Natašky do lékařské péče

Svědomitý ochránce zákona najde na zelném poli kojence, kterého odevzdá na své policejní stanici. Záhy si však uvědomí, že podobný nález jistě nebyl náhodný a pokouší se vydat vstříc nabízenému osudu. S manželkou se proto rozhodnou miminko adoptovat, jenže soud přiřkne jeho péči do rukou doktorky, která ho po nalezení ošetřovala. Mladí manželé dlouho neteskní, v poslední replice filmu Klava Toljovi oznamuje, že je těhotná.

Posedlosti (Uvlečen'ja, 1994, Rusko)

Scénář: K. Muratovová, E. Golubenko, R. Litvinovová

Režie: K. Muratovová

Kamera: G. Karjuk

Produkce: Nikola-Film za podpory Roskomkino, RTV

Hrají: S. Kalendová (Violetta), R. Litvinovová (Lilija), A. Ševčenko (žokej), S. Popov, A.

Svenskaja, M. Děmidov, V. Rybakin, G. Tkačenko, U. Šmanov, N. Šatochin



S. Kalendová a R. Litvinovová

Film nemá pevný syžet, v prostoru přímořského sanatoria koexistuje několik postav: zdravotní sestra, žokej po nehodě a cirkusačka se zlomenou nohou. Každý z nich má svůj mikrosvět, ve kterém žije, a do něhož se projektuje. Tři spolu nesouvisející universa se dokonale míjejí, a tak spolu postavy ve vlastním smyslu ani nekomunikují, ale vzájemně se před sebou exhibují. Žokej se oddává excitovaným vzpomínkám na svá vítězství, sestřička společnost rozptyluje vytríbenými historkami z pitevny a cirkusačka se vytrvale snaží nadchnout žokeje pro společné vystoupení.

Tři příběhy (Tri istorii, 1997, Rusko/Ukrajina)

Scénář: E. Golubenko, R. Litvinovová, V. Storoževová, K. Muratovová

Režie: K. Muratovová

Kamera: G. Karjuk

Produkce: PROFIT, NTV-PROFIT za podpory Sudzi-film (Ukrajina), Roskomkino, NTV, Ukrajinské Ministerstvo kultury, Oděsskaja kinostudia

Hrají: S. Makoveckij (vrah sousedky, *Kotelna č. 6*), Ž. Daniel' (homosexuál Věnička), E. Golubenko (Věničkův zákazník, *Kotelna č. 6*), L. Kušnir (kotelník, *Kotelna č. 6*), R. Litvinovová (Ofa, *Ofélie*), A. Svenskaja (matka, *Ofélie*), I. Ochlobystin (doctor, *Ofélie*), N. Buz'ková (svobodná matka, *Ofélie*), O. Tabakov (penzista, *Děvčátka a smrt*), L. Murlykina (holčička, *Děvčátka a smrt*)



R. Litvinovová jako bohyně pomsty odložených dětí: škrtící punčocha je zpět na půvabné nožce

Jedná se o soubor tří povídek. V *Kotelně č.6* (*Kotělnaja No. 6*) se uhnětený úředník rozhodne podržnout hrdlo sousedce, která mu dělá ze života peklo - donáší na něj v práci a producíruje se po komunálním bytě před jeho dětmi nahá. Tělo krásky, uložené do skříně, poté vláčí po svých kamarádech topičích v naději na přátelskou výpomoc. Jednoho z nich, básníka a pronajímatele komůrky pro sexu chtivé homosexuály, se snaží přemluvit k důstojnému „žehu“. Ten však spoluúčast odmítne.

Ofélie (*Ofélija*) líčí příběh mladé sestřičky, která se dopracovala až do archívu kojeneckého ústavu, aby zjistila identitu matky, která ji sem kdysi odložila. Jakmile se jí podaří dobrat se vytoužené informace, pomstí svůj smutný osud a matku utopí. Posléze se podobně rafinovaně (tentokrát uškrcením hedvábnou punčochou) vypořádá i dívkou, která se také prohřešila odmítnutím mateřství.

Děvčátka a smrt (*Děvuška i smert'*) popisuje letní odpoledne, v jehož poklidné atmosféře se odehrává navýsost ohavný čin. Invalidní stařík hlídá sousedčinu pětiletou dcerku. Ta se rozhodne odpudivého dědka důmyslně zbavit. Namíchá mu do čaje jedu na myši, čímž se osvobozuje nejen od jeho školometsví, ale uvolňuje také pole pro privatizaci penzistova pokoje.

Druhořadí lidé (Vtorostěpennye ljudi, 2001, Ukrajina)

Scénář: S. Četvertkov, K. Muratovová

Režie: K. Muratovová

Kamera: G. Karjuk

Produkce: Oděsskaja kinostudia, Odissej (Ukrajina), Ukrajinské Ministerstvo kultury

Hrají: U. Kil'těrová (kamarádka), F. Panov (Míša), N. Buz'ková (Věra), S. Četvertkov (doktor), N. Sedněv (dvojčata), Ž. Daniel' (majitel domu - Žan)



N. Buzková (zleva) a F. Panov: tanec s mrtvolou (ta je napěchovaná v kufru)

V domě jednoho z nových zbohatlíků, jenž byl v minulosti učitelem ruského jazyka, žije pošťačka Věra se dvěma milenci-dvojčaty. Jeden z nich při opileckém láteření ztratí vědomí. V domnění, že je zabit, se ho Věra snaží zbavit. V obrovském lodním kufru ho s pomocí pomateného Míši vláčí po městě, až se jí podaří zavazadlo odložit v nádražní úschovně. Záhy si uvědomí, že v kufru zapomněla kabelku, pro kterou se musí vrátit. Mezitím se zpitomělý milenec probudí, šokovaný personál úschovny jí chce dát pokutu a šťastná Věra odvádí milence zpět domů.

Čechovovské motivy (Čechovskie motivy, 2002, Rusko/Ukrajina)

Scénář: E. Golubenko, K. Muratovová

Režie: K. Muratovová

Kamera: V. Machněv

Produkce: Ministerstvi kultury RF, Ukrajinské ministerstvo kultury, Nikola-film, Oděsskaja kinostudia

Hrají: F. Panov (student), S. Popov (otec), I. Panova (matka), Ž. Daniel' (ženich), G. Deliev (svědek), N. Ruslanovová, N. Buz'ková (nevěsta), Ju. Šlykov, L. Kušnir, A. Baširov, S. Bechtěrev



Ž. Daniel' a N. Buzková jako ženich a nevěsta, za nimi rozptýlení svatebčané

Příběh tvoří adaptace dvou děl A.P. Čechova *Svízelní lidé* (Тяжолые люди) a *Tatjana Repinová* (Татjana Repina). V první části se ocitáme v rodině vesnického podnikatele, který svou despotickou skoupost zaobaluje v háv pokrytecké skromnosti. Nejstarší syn domácí teror nevydrží a opouští „teplý rodinný krb“. Na cestě z domu si stopne drahý vůz s řidičem spěchajícím na svatbu svému příteli, jenž se módně rozhodl uzavřít církevní sňatek. Chlapec řidiče do kostela odprovdí a čeká na následný odvoz do města. Diváci jsou přizváni ke svatebnímu obřadu, který je točen v reálném čase. Přes hodinu pobýváme v interiéru skutečného kostela, v němž je oddáván podivný pár, nevěsta ve stylu 20. let minulého století a podezřelý hermafroditní stvoření převlečené za ženicha, o kterém se proslýchá, že otrávil svou předchozí milenkou. Jejich hosty, podobně jako filmové diváky, brzy přechází trpělivost a chuť účastnit se obřadu, jehož smyslu nerozumí.

Ladič (Nastrojščik, 2004, Rusko/Ukrajina)

Scénář: E. Golubenko, K. Muratovová, S. Četvertkov

Režie: K. Muratovová

Kamera: G. Karjuk

Produkce: Pigmalion production, Oděsskaja kinostudia, Ukrajinské ministerstvo kultury

Hrají: G. Děliev (Andrej), A. Děmidovová (Anna Sergejevna), N. Ruslanovová (Ljuba), R.

Litvinovová (Lina), Ž. Daniel', Ju. Šlykov, N. Buz'ková (Táňa), S. Bechtérev (sňatkový podvodník)



A. Děliev, N. Ruslanovová, A. Děmidovová: Andrej urovnává spor obou dam

Pianista a ladič Andrej je bezhlavě zamilován do dívky Liny, která kvůli němu opustila dobře zabezpečenou rodinu, nyní se však začala bez prostředků na zábavu nudit. Andrej vymyslí plán, jak se prostřednictvím dvou starších dam dostat k penězům. Poté co se vetře do jejich přízně, obloudí je fiktivní loterijní výhrou a vyláká z nich půjčku. Když dámy s údivem zjistí, že byly obalamuceny, snaží se na policii událost ohlásit, nejsou však schopny sestavit podobu podvodníka a nakonec ještě dojdou k přesvědčení, že ho ubohého hochu k zločinu přiměly svou neopatrností.

Dva v jednom (Dva v odnom, 2007, Rusko/Ukrajina)

Scénář: E. Golubenko, R. Litvinovová

Režie: K. Muratovová

Kamera: V. Pankov

Produkce: Sota cinema group (Ukrajina), Ministerstvo kultury a turismu za podpory Central partnership, ZAO Oděsskaja kinostudia

Hrají: A. Baširov (Vít'a), S. Bechtěrev (Boriska), B. Stupka (Andrej Andrejevič), R. Litvinovová (Alisa), N. Buzková (Máša)



B. Stupka v očekávání ženy života

Film tvoří dva volně propojené příběhy; první z nich nás zavádí do zákulisí provinčního divadla. Po příchodu do práce kulisák Vít'a objeví na jedné z dekorací oběšence - herce ze včerejšího představení komedie dell' arte. Další vývoj principy komedie napodobuje, vyznění ovšem zůstává spíše tragické. Vít'a se pokusí mrtvole ukradnout prsten, je však nachytán, a proto se musí nepohodlného a upovídaného svědka, uklízeče Borisky, zbavit. Smrt nikoho nedojímá, jen překáží hladkému průběhu přípravy večerní inscenace. Tou se stává druhý, tragicky laděný, příběh o stárí a neukojenosti s výrazně komediálním aranžmá. Kdysi vyhlášený svůdník si na sklonku let uvědomí, že neví, co je skutečná láska a rozhodne se stav věcí změnit. Jeho někdejší lesk je ta tam a tak nezbyvá, než oběti lákat na materiální výhody. Pragmatická dcerka a její prospěchářská kamarádka se rozhodnou seladonovi život patřičně zpříjemnit.



Kira Muratovová